
العدد التاسع والاربعون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



الإفتتاحية

مكتبة الأسرة.. الانتصار للثقافة الوطنية

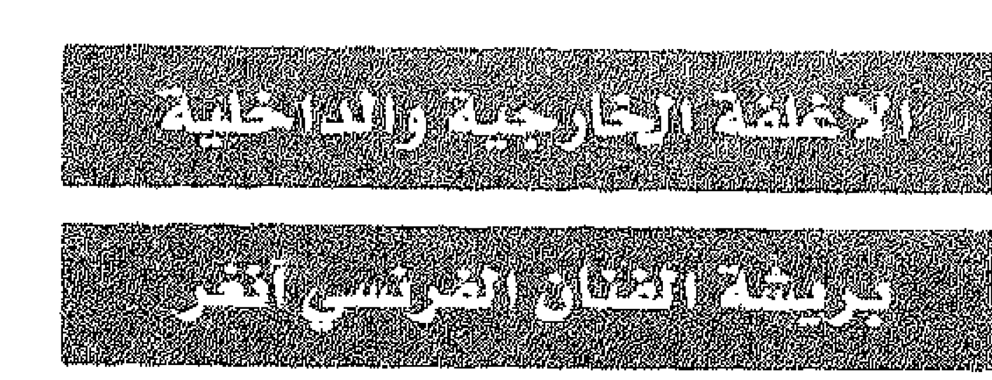
علينا أن نعترف أنه خلال السنوات القليلة الماضية، كاد اليأس ينتصر على الأمل، وكاد الرهان على ثقافة الأمة وهويتها يصلان إلى مستويات ميئوس من علاجها أو تجاوز انعكاساتها لأن السائد غير ما نشتهي ونتمنى، وفي غمرة انكسارات الروح كنا نبحث عن أجوبة شافية لأسئلة محيّرة عن التراجع الخطير الذي شهدناه خلال العقدين الماضيين تحديداً لظاهرة العزوف عن القراءة، واستبدالها في التفرغ لمشاهدة الأغاني الهابطة عبر عشرات القنوات الفضائية التي جندت كل إمكاناتها لتحييد هواة المطالعة عن هوايتهم واستبدالها بمئات من النساء الجميلات اللواتي قدمن إلى المشاهد مفاتن أجسادهن لافتقارهن إلى تقديم فن يليق بثقافة الأمة وهويتها، وتراثها، ومخزونها المعرفي.. وكنا خلال تلك الفترة نضع أيدينا على قلوبنا خوفاً ورعباً مما حققته تلك الفضائيات على هذا الصعيد، وفي صمت وغياب مطلق لدور المثقفين والنقاد لمواجهة هذه الظاهرة وإدانتها والتصدي لانعكاساتها المدمرة لجيل من الشباب حاضره ومستقبله إن هو استسلم لعاطفته ونزواته بعيداً عن الاحتكام لعقله ورؤيته ووعيه، والإصغاء إلى تجارب الشعوب التي من حوله ماضياً وحاضراً.

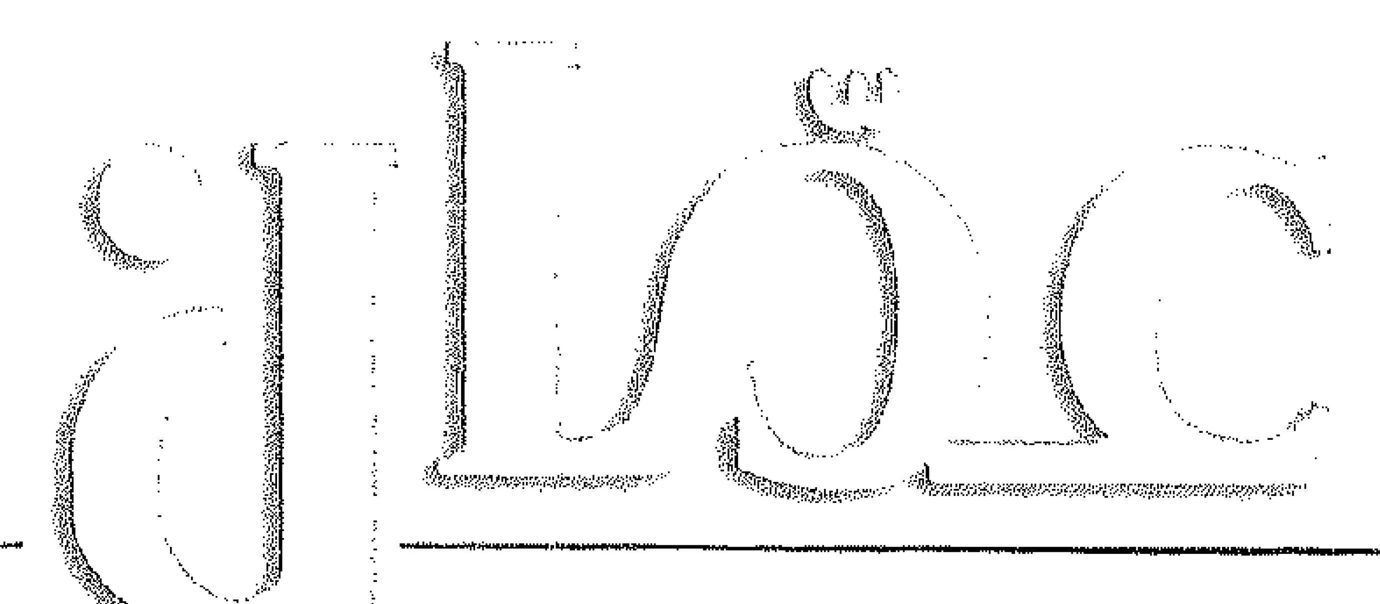
من هنا يجيء ترحيبنا بالمبادرة الخلاّقة لوزارة الثقافة وبمشاركة ودعم من مؤسسات رسمية وأهلية وإيمان من نخبة من المثقفين بإطلاق مشروع " مكتبة الأسرة"، هذا المشروع الذي أعاد إلينا الأمل بأن الكتاب الذي وضعناه على الرف لسنوات عديدة لاعتقادنا بأن هواة المطالعة لم يعد لهم وجود في حاضرنا للأسباب آنفة الذكر، هو اعتقاد غير صحيح، وأنه بالإرادة والرؤية الصائبة يمكن تصويب الأمور وتصحيح مسارها نحو المنطلقات التي كنا نؤمن بها تجاه ثقافتنا القومية يوم كان الكتاب يشكل الرافعة الأساسية للارتقاء بثقافة الجيل ووعيه، ويوم كان يتصدر أولويات اهتمام جيل بأكمله باقتناء الكتاب كموازٍ لرغيف الخبز، وهل نحتاج إلى استطلاعات لتأكيد نجاح هذه التجربة تقوم بها مراكز الدراسات المتخصصة أكثر من الأرقام التي نشرت في صحفنا المحلية والتي أشارت إلى نفاد الطبعة الأولى من تلك المختارات من الكتب خلال ثلاثة أيام فقط، بحيث وصلت المبيعات خلال تلك الفترة القياسية إلى عشرات الآلاف..؟ وبإقبال لم يكن متوقعاً من أولئك الذين راهنوا على فشل هذا المشروع، ليأسهم من الحالة الراهنة على هذا الصعيد.

فشكراً لوزير الثقافة صاحب المبادرات الخلاّقة، منذ أن تقلد منصبه في هذه الحكومة الداعمة للثقافة والمثقفين، والشكر قبل ذلك وبعده للقائد الهاشمي المفدى الذي وضع نصب عينيه أن رعاية الثقافة والمثقفين ستظل تتصدر خطاب الهاشميين وتوجهاتهم باعتبارها هوية الأمة، والجدار الأشد صلابة تجاه كل المحاولات التي تسعى إلى تهميشها وتفريغها من مضمونها.

رئيس التحرير



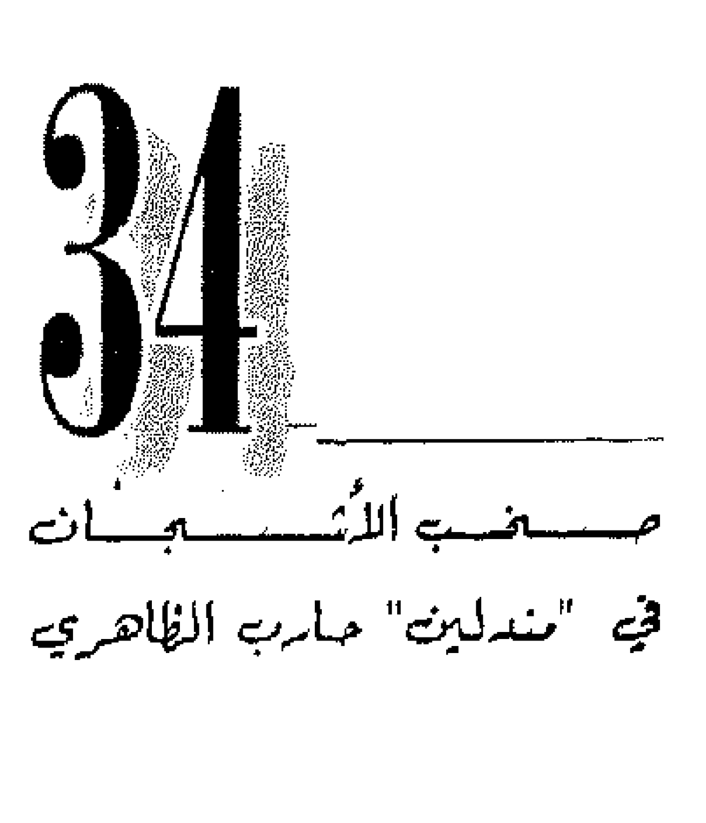






28

مع كارمن الجزائرية
الروائية فضيلة الفاروق



34

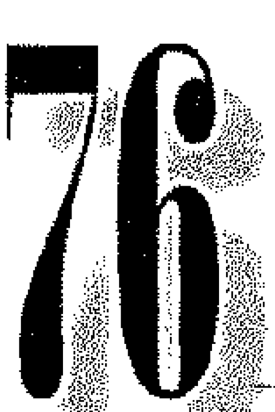
صخب الأشجان
في "مندلين" حارب الظاهري





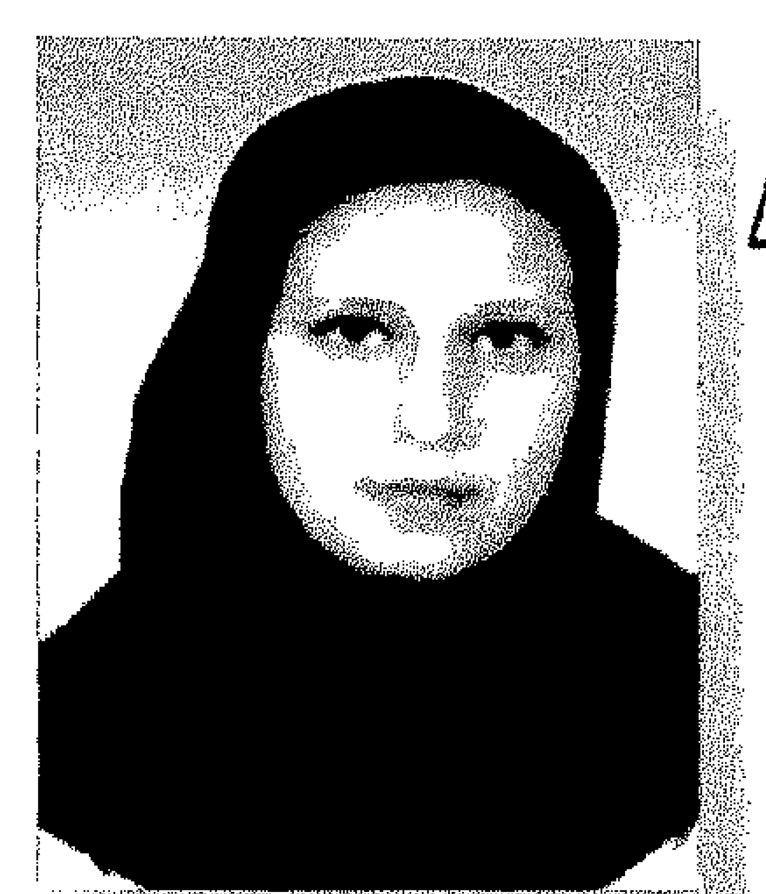
42

آفاق ومستقبل
الأدب المقارن



76

الفنانة فاطمة بور حاتمي:
من لا يستطيع تحقيق ذاته
لن يتمكن من مخاطبة الآخر



المحتويات

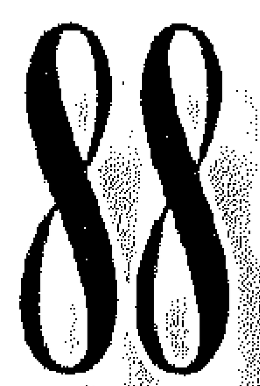
AMMAN 149

تشرين الثاني / ٢٠٠٧

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى







88

فيلم (الطريق إلى جهنم) للمخرج سام مينديس

82

فيلم "القلوب المحترقة" لأحمد المعنوني



رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

د. مهند مبيضين

ليلى الاطرش

خالد محادين

يحيى القيسي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٢٢/٢٠٠٢/د)

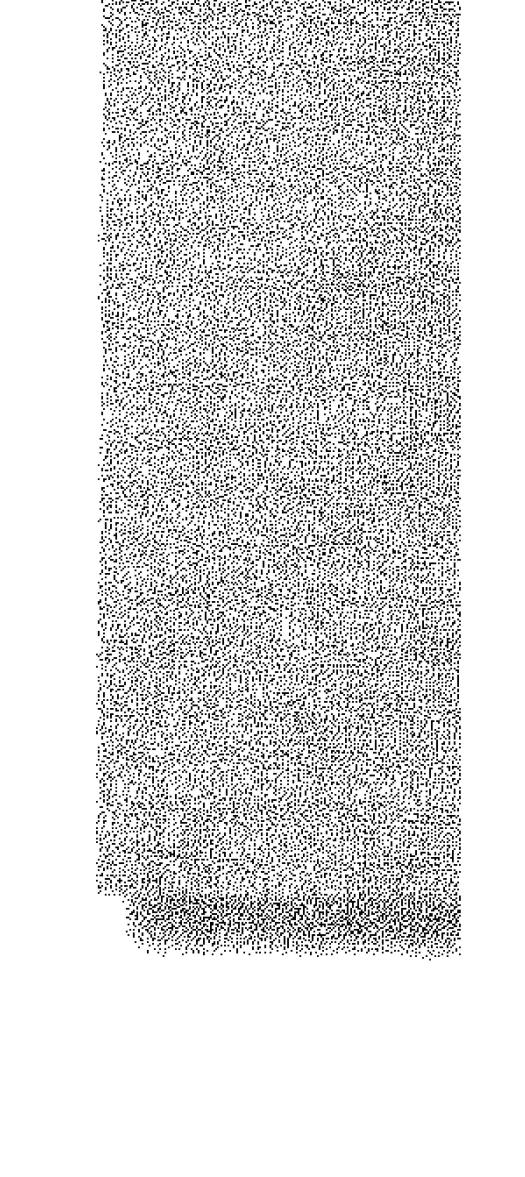
التصميم / الأخراج والرسوم

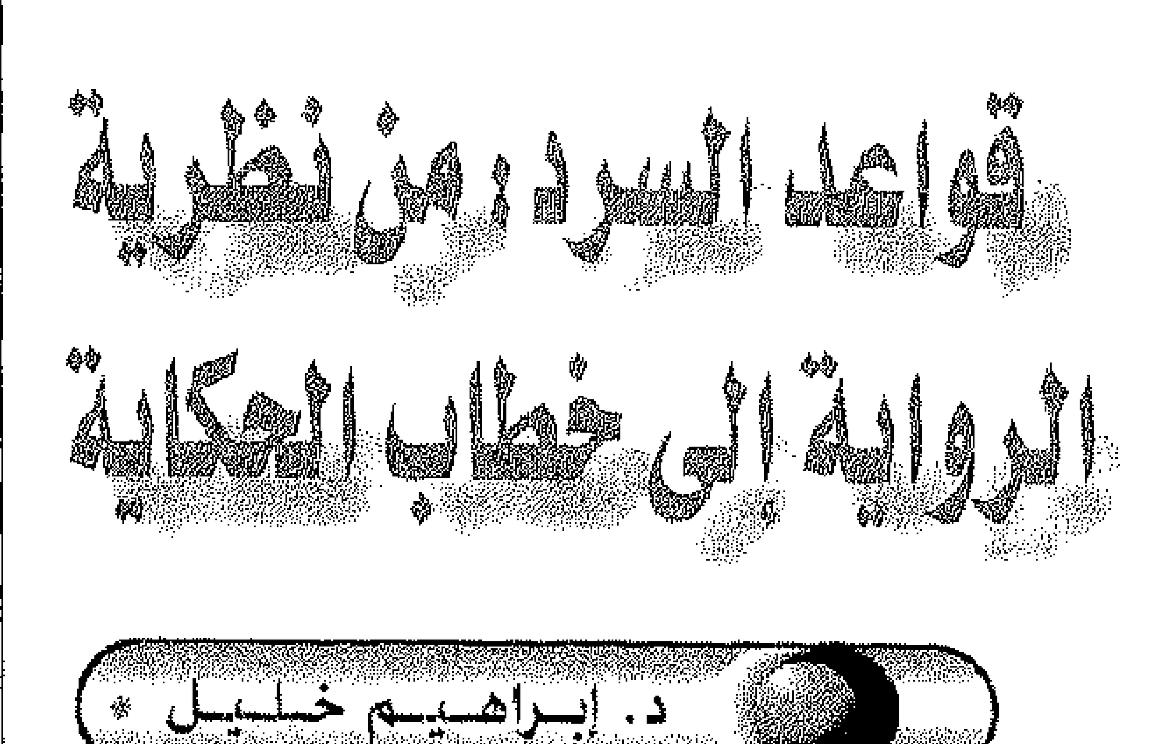
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً , ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه أرسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر





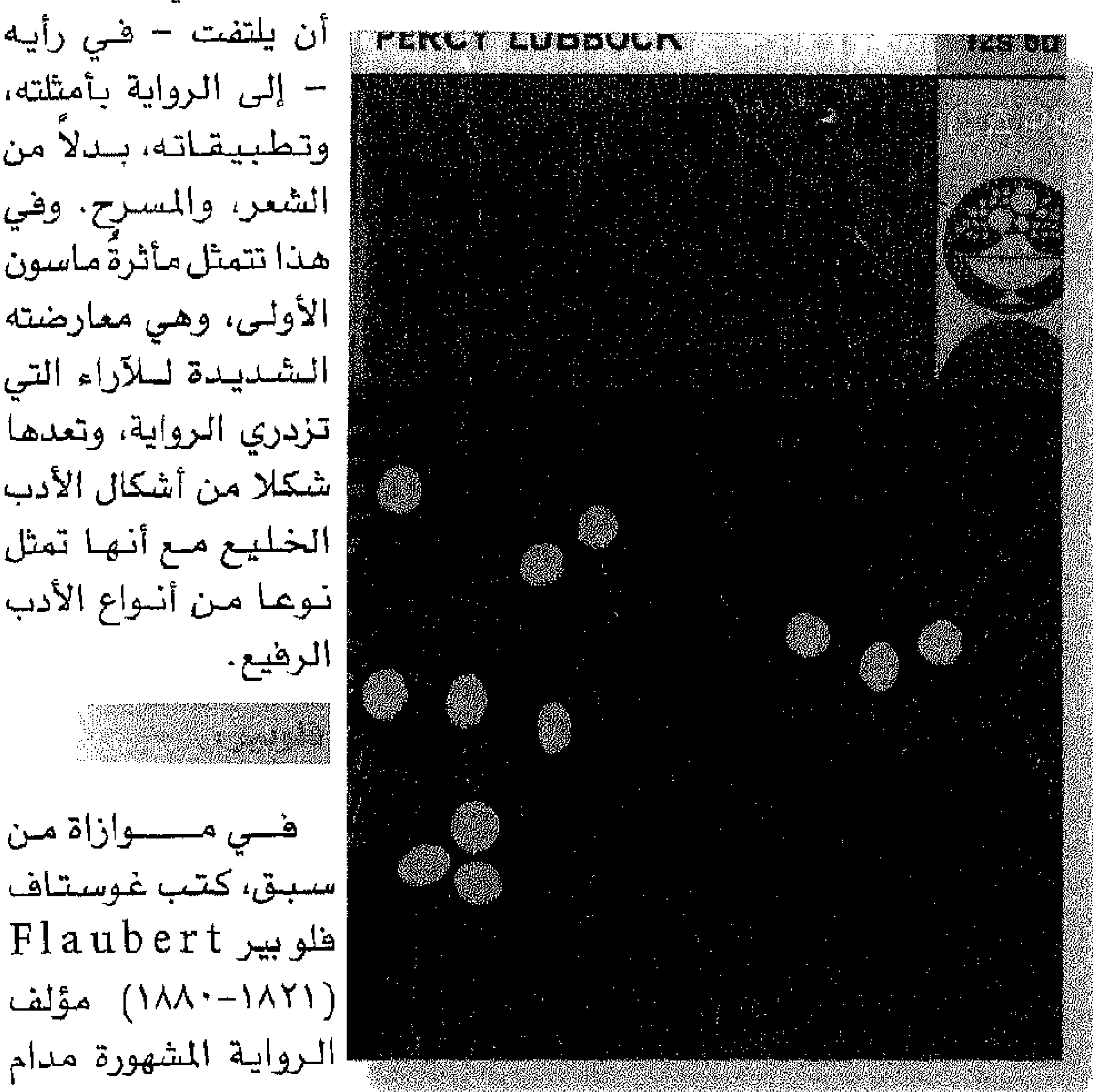
أكثر الأمثلة التي أشار إليها النقاد، ووظفها أصحاب النظريات النقدية، من قديمة وحديثة، كانت من المسرح، أو الشعر الغنائي، أو الملحمي (١) وعلة ذلك أن الشعر والمسرح كليهما سبق الرواية بنحو ألف سنة على الأقل. لذا وجد الناس في القرن العشرين نظريات نقدية، ومناهج متراكمة تقوم جميعاً على الشعر والدراما، ولا توجد سوى ملاحظات قليلة، ومحدودة، تتصل بنظرية القصة. وأقدم هذه الملاحظات ما ذكره جونسون Johnson (١٧٠٩-١٧٨٤) حول الصدق التاريخي للقصص، وما ينبغي على الكاتب أن يسلكه من أساليب في رسم الشخوص Characters بحيث لا يبدون خياليين، بل واقعيين، وليسوا أشرارا، بل طيبين. وذلك لأنّ الناس - في رأيه - يقتدون غالباً بالنموذج الطيب، ويحتذونه، ويتعلمون منه، أكثر مما يتعلمون من كتب الوعظ، والأخلاق(٢).

أما الكاتب البريطاني تشارلز دكنز Dickens (١٨١٢-١٨٧٠) فقد ذكر في مقدمة روايته أوليفر توست (١٨٣٩) شيئا مشابها لما ذكره جونسون، إذ هاجم، بعنف ، القصص الشعبية التي تصور المجرمين أبطالاً، مؤكداً أنه ما كتب روايته تلك إلا لتكون درساً جيداً في الأخلاق(٣).

وهذا رأي" يتكرر لدى كاتب القصة، والرواية، توماس هاردي Hardy (٤).

وقد دعا جورج هنري لويس Lewes إلى ابتعاد الكتاب - وهو يعني كتاب الرواية والقصة تحديدا - عن الخسيس والقبيح. وألا يتعاملوا إلا مع الواقع. وكان لويس هذا قد نشر في العام ١٨٦٥ كتابا بعنوان مبادئ النجاح في الأدب× حث" فيه كتاب الرواية على اعتماد طريقة التشخيص النفسي، والتمثيل الدرامي، والحوار الباطني عند رسم الشخوص. فهذه الطريقة، دون غيرها، هي التي تتيح للشخصية الكشف عن ذاتها(٥).

في الوقت نفسه نشر ديفد ماسون Masson كتابا بعنوان " الروائيون الإنجليز وأساليبهم"× ١٨٥٩ شبه فيه الرواية بالملحمة، لكنها تكتب نثرا لا شعراً، ولأنها كذلك ينبغي على النقد أن يلتفت - في رأيه - إلى الرواية بأمثلته، وتطبيقاته، بدلاً من الشعر، والمسرح. وفي هذا تتمثل مأثرة ماسون الأولى، وهي معارضته الشديدة للآراء التي تزدري الرواية، وتعدها شكلا من أشكال الأدب الخليع مع أنها تمثل نوعا من أنواع الأدب الرفيع.



في موازاة من سبق، كتب غوستاف فلوبير Flaubert (١٨٢١-١٨٨٠) مؤلف الرواية المشهورة مدام

بوفاريه« مقالات صحفية عديدة حثّ فيها النقادَ على تناول الرواية، منبها على مافيها من شكل جماليّ لا يتاح لأكثر النماذج الشعرية قوةً، مؤكداً، في الوقت نفسه، أن الموضوع والأسلوب في الرواية صنوان(٦). الشيء الذي يؤيده فيه معاصره، وابن قوميته، موباسان Maupassant في غير موضع. أما كلام فلوبير عن المؤلف الغائب، أو الخفيّ، فقد غدا منذ العام ١٨٥٢ وهو العام الذي أطلق فيه فلوبير هذه الفكرة، معياراً يستخدمه النقاد للتفريق بين الروائي الضعيف والروائي المتمكن.

هنري جيمس:

ويعدّ هنري جيمس James (١٨٤٣-١٩١٦) أول المنظرين لفنّ الرواية، وذلك في كتابه فن القصة« The Art of Fiction وهو أول كتاب بهذا العنوان في الأدب الأمريكي. ومَن يقرؤه يجد الشبه كبيرا بينه وبين هاتيك الآراء التي عبر عنها فلوبير، وتضمنتها مقالاته المنشورة. ولكننا نجده أكثر ميلاً لاستخدام الطريقة التمثيلية في رسم الشخصية الروائية، ويفضلها على الطريقة المباشرة القائمة على الأسلوب التقريري(٧). وذلك لأن الطريقة المباشرة تقوم على وصف الأشخاص وصفا من الخارج لا يساعدنا على الغوص في عوالمها الخفية. فهو يشرح لنا عواطفها، وربما يفسر بعضها تفسيراً مقنعاً، لكن هذا كله يظل في إطار مباشر، وجاف، خلافا للطريقة التمثيلية التي ينحّي الكاتب فيها نفسه جانباً، متيحا للشخصية أن تعبّر عن نفسها بنفسها، كاشفة عن جوهرها بأحاديثها هي، وبتصرفاتها الخاصة، وبما تقوم به من أفعال. وهذه الطريقة تسمى أيضا التشخيص بالأفعال، وتسمى التشخيص بالتحليل الوظيفي.

ففي رواية زقاق المدق « لنجيب محفوظ (٨) يقوم عباس الحلو - خطيب حميدة - بعد عودته من السفر بمهاجمة الجنود الإنجليز في أحد الملاهي، وهم سكارى، حين اكتشف أن خطيبته التي انحرفت في غيابه كثيرة التردد، والاختلاف، إلى تلك الأماكن. وقيامُ عباس الحلو بهذا يكشف عن جانب من شخصيّته لم يذكره لنا المؤلفُ صراحةً، وهو الغيرة، والتهور، إذ لم يكن بمقدوره، وهو الوحيد، أن يتغلب على مجموعة كبيرة من الجنود الإنجليز.

والطريقة التمثيلية تضم، فضلا عن التشخيص بالأفعال، التشخيص عن طريق الحوار. فالحوار الذي يدور بين حسين وحسنين في رواية بداية ونهاية« لنجيب محفوظ، بُعَيْد زيارتهما لمنزل أحمد بيك يسري، يرسم لنا ملامح شخصية هذا الرجل: فهو أنيق، ثري، مهيب، من طبقة عليا، وله اليد الطولى لدى المسؤولين، وأصحاب القرار أمثال: وزير المعارف، وناظر الحربية، وما شابه(٩). نعرف هذه الصفات كلها من خلال المشهد الحواري، مثلما نعرف من الحوار- أيضا - بعض الصفات التي تفرّق بين الأخوين : فحسنين يبدو فيه نزقا، غير مجامل، ثائراً على الأغنياء، حاقدا على الطبقة العليا، في حين أن أخاه يبدو من الحوار أكثر رويةً، وأقلّ عنفوانا، وأقرب إلى العقل السليم، والمنطق الرزين.

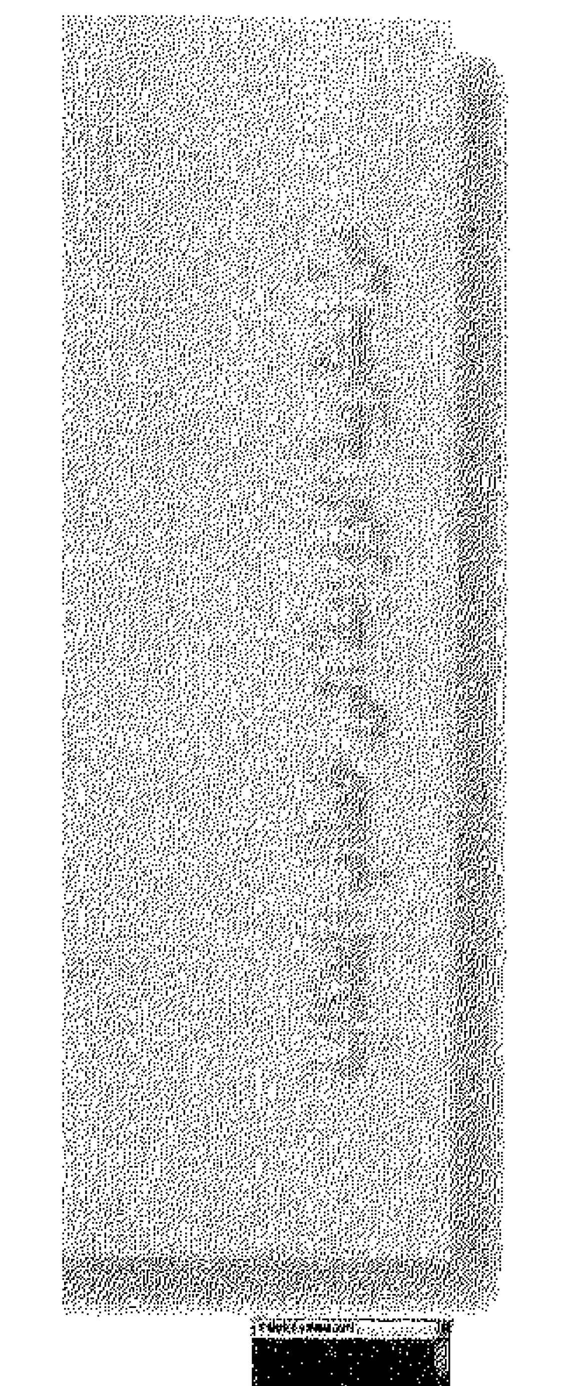
نعرف ذلك كله على الرغم من أنّ المؤلف لم يذكر لنا شيئا من هذا.

ويسوغ، في اعتقاد هنري جيمس، أن تضمّ الرواية الواحدة الطريقتين معا، فيلجأ الكاتب إلى تقديم إحدى الشخصيات تقديما مباشراً، من غير أن يترك لها حرية القول، أو الفعل، ويقدم، في الوقت ذاته الشخصيات الأخرى عن طريق الأفعال. وقد اشتهر من الكتاب من يجمع بين الطريقتين، فمحفوظ في أكثر رواياته يعتمد هذا التنوع. إذ يقدم شخصيات مباشرة، فيما يقدم أخرى عن طريق التمثيل الدرامي. سعيد مهران مثلا في اللص والكلاب« يتم تقديمه من خلال أفعاله، وأقواله، في حين أن نور، أو عليش، أو نبوية، أو الشيخ علي الجنيدي، يقدمهم بطريقة تقريرية مباشرة(١٠). ونستطيع أن نقول الشئ ذاته عن سنية في بداية ونهاية«، والمعلم كرشة في زقاق المدق«.

ويفضل هنري جيمس اتباع الطريقة التمثيلية في تصوير الشخصية الرئيسة، التي تتمتع بدور البطولة. فالقارئ يجد فيها المتعة، ولذة الاكتشاف، عندما ينتهي من قراءة الرواية، فإذا بالشخصية الرئيسة تتضح أعماقها على الفور، وكأنها كانت لغزاً معقداً يقودنا فيه الكاتب إلى الحل، ومعرفة الأحجية.

ويركز في كتابه على حقيقة يكاد ينساها الكثيرون، وهي أن الحوادث في الرواية ينبغي أن تكون متخيلة. فإن لم تكن كذلك فهي ليست رواية. وهذا التخييل يقوم على مفارقة عجيبة، ففي الوقت الذي يؤكد فيه الكاتب أن ما في روايته خيال محضٌ، يحرص حرصاً شديداً على إيهام قرائه بأن ما يقرؤونه ليس خيالاً بل هو واقعٌ حقيقي، وحوادثه كأنها من تسجيل مؤرخ حقيقي، لا يشك في روايته، ولا يغمز جانبه.

وقد عارض هنري جيمس من سبقوه ممن رأوا مزية الرواية فيما تعبِّر عنه من مضمون أخلاقي، مؤكداً أن جمالية الرواية إنما تكون في النسيج النفسي لحياة الأشخاص. ونجاح أيّ رواية، أو إخفاقها، رهنٌ - في المقام الأول - وبالدرجة الأولى، للزاوية التي ينظر منها الكاتب للحوادث، والشخوص، والزمن، والمكان. فهو - أي الكاتب - كالفنان الذي يتحكم المنظور بالشكل النهائي للوحته. كذلك يمثل اختيار الكاتب لزاوية النظر Point of View العامل الحاسم في الصيغة النهائية لها، وفي حظها من النجاح الفني أو الإخفاق.



فورستر(١٨٧٩-١٩٧٠):

الكتاب الثاني الذي لا يقلّ تأثيره عن تأثير كتاب هنري جيمس في نظرية السرد هو كتاب أ. م. فورستر E. M. Forster الذي ظهر عام ١٩٢٧ بعنوان : أوجه الرواية Aspects of the Novel(١١)

وقيمة هذا الكتاب تنبع من كون صاحبه روائياً، أفاد فيه من خبرته، وتجربته الإبداعية في وضع الحدود، والضوابط، لفنٍّ كان إلى حين يفتقر لمثل هاتيك الضوابط، والقواعد. وخير دليل على ذلك أنّ فورستر نفسه حين حاول أن يضع تعريفا للرواية لم يجد بين يديه من محاولات سابقة لوضع مثل هذا التعريف إلا السريع، والفج، والقليل، الذي لا يؤبه له، ولا يقاس عليه.

ففي الفصل الموسوم بعنوان الحكاية story يعرّف لنا الرواية بأنها عمل نثري يقصّ حكايةً(١٢) والحكاية قديمة قدم الإنسان، والتحكم ببداية الحكاية، ونهايتها شيءٌ ليس بالسهل، ولا باليسير، ولا بد أنّ الناس في العصر الحجريّ كانوا يستمعون للحكاية، و يتناقلونها قبل أن يعرفوا الكتابة. ونحن عندما نقرأ رواية ما تقصُّ علينا حكاية نقلد شهريار في دوره، فيما يقلد الكاتب دور شهرزاد، التي تقصُّ الحكاية تلو الأخرى. والحكاية، مثلما هو معروف، تروي حدثاً من الحياة وقع في زمن، والرواية تضيف إلى هذا الحدث شيئا من القيمة.

ولا يستطيع كاتبُ الرواية التي تتضمّن حكاية تتألف بدورها من سلسلة من الحوادث أن يستغني عن الزمن. إذ لا بدّ له من أن يتمسك بخيوط حكايته، و لو تمسكا لطيفاً، خفيفا، بحيث يبدأ أولها من لحظة معينة: الاثنين مثلا، لتنتهي يوم الثلاثاء. وثمة فارق بين إحساسنا بالزمن في حياتنا اليومية وإحساسنا به في الرواية، فقد يتجاهل المرء مرور الوقت، وهو منهمك في أعماله، لينتبه في لحظة قائلا: ياه ! لقد هبط الليل، ولم أنجز المطلوب. لكنه في الرواية لا يستطيع أن يتجاهل مرور الوقت. فالحياة في الحكاية هي سرد الوحدات، أو المتواليات، مرتبة في تتابع زمني(١٣).

ويتوقف نجاح الرواية في رأي فورستر على جودة الحكاية، وإلى ذلك تعزى شهرة الكاتب الإنجليزي والتر سكوت Scott(١٧٧١-١٨٣٢) فقد كانت لديه قدرة غريزية على جعل القارئ في حالة تشوق دائم، وتلهف، وهو يتلاعب بحب استطلاعه(١٤). وذلك واضح في رواية له عنوانها هاوي التحف × The Antiquary التي يهيمن عليها عنصر التشويق suspense والحكاية برمتها لا تعدو أن تكون تعبيراً عن الحياة في زمن. وقد يغدو الزمن في الرواية أكثر عناصرها لفتاً للانتباه، واستحواذاً على الاهتمام، كالزمن في رواية الحرب والسلام لتولستوي Tolstoy (١٨٢٨-١٩١٠) التي تروي الحوادث، ومن خلال ترتيبها يظهر الناس وهم يهرمون (١٥).

فالشيء الذي لا مندوحة عنه، ولا مناص منه، هو تلازم الحكاية و الزمن في الرواية. فعندما حاولت غُرْترود شتاين Stein الكاتبة الأمريكية (١٨٧٤-١٩٤٦) أن تلغي الزمن في رواياتها لم تحقق سوى الفشل، والإخفاق الذريع. لقد أرادت أن تخلص السَّرد من هيمنة الزمن، وأن تعبّر عن الحياة بالقيم فقط، فلم تستطع التعبير لا عن القيم، ولا عن الحياة، بما فيها من زمن وحوادث؛فالزمن، لدى فورستر، هو التعبير الاصطلاحي عن الحكاية.

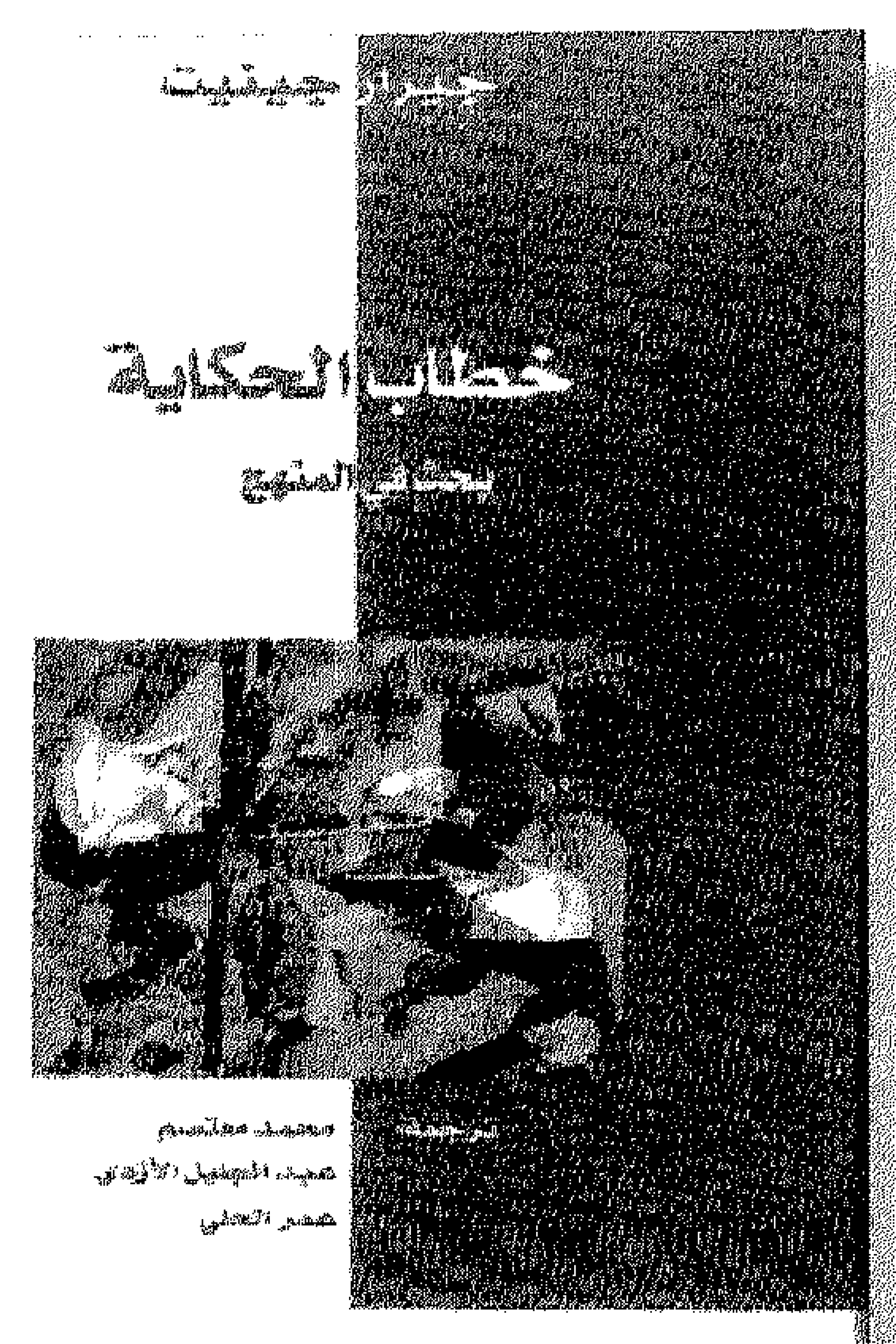
الأشخاص

ولا يمكن تصور الحكاية – في رأي فورستر – دون أشخاص، مثلما لا يمكن تصور الحدث بلا زمن، أو بلا أشخاص. وقد استعمل كلمة الممثلين للدلالة على شخصيات الحكاية(١٦)، ولما لم يجد في تلك الكلمة المستمدة من عالم المسرح ما يعبر بدقة عن مراده، استخدم كلمة الناس People بدلا منها، وهو يعني بها مجتمع الرواية. فإذا كان السؤال المتصل بالحكاية، هو : وماذا بعدُ؟ فإن السؤال الذي يتصل بالشخصية هو: لمن حدث ذلك؟ (١٧) والممثلون في الرواية عادة من البشر، وقد يكونون من الحيوان، بيد أن المحاولات التي سارت في هذا الاتجاه لم تنجح، كون الكاتب لا يستطيع أن يعرف نفسية الحيوان بدقة على الوجه الذي يعرف فيه نفسية شقيقه الإنسان.

لا يستطيع كاتب الرواية أن يستغني عن الزمن إذ لا بد له من أن يتمسك بخيوط حكايته ولو تمسكاً لطيفاً.

وكاتب الرواية هو الوحيد الذي يستطيع أن يخترع في عمله الأدبي إنسانا بكتلة من الكلمات. وثمة فرق كبير بين كاتب المذكرات والمؤرخ، وكاتب الرواية، لأن من يكتب المذكرات يقدم لنا شخصية حقيقية، وكذلك المؤرخ. . في حين أن الروائي يقدم لنا شخصية لا تشبه أحداً معينا بكشفه المستمرّ عن حياتها المستترة(١٨). فالرواية تعبر عن الجوانب الخفية من حياة الناس، لا عن الجوانب الظاهرة، وهذا ما يفرق بين كاتب الرواية والمؤرخ الذي يكتفي بتسجيل الحوادث بينما الروائي يبدع ويخترع، وإظهار الكاتب لجوانب مستترة من حياة شخصياته يتيح للقارئ أنْ يفهم من هذه الشخصيات ما لا يفهمه من الناس العاديين الذين يحيطون به، فاعتماد الكاتب على الاختيار، والتركيز، يجعل من الشخصية الروائية شخصية مختلفة عن الشخصية في المدونة التاريخية، أو المذكرات، والسير.

واعتماد الانتقاء، والتركيز الذي يتطلب الحذف، هو الذي يجعل من الإنسان في الرواية نموذجا مستخلصا من مخيلة مئات من الروائيين الذين تختلف طرق تفكيرهم وتتباين. وتتكشف لنا أعماق الشخصية في الرواية أكثر مما هي في الواقع، فلو نظرنا إلى شخصية المرأة في مول فلاندرز لديفو Defo نجدها تملأ الكتاب، وكذلك مدام بوفاريه× لفلوبير نجدها مثل شجرة باسقة وحيدة في بستان نستطيع



رؤيتها من كل جانب، ولكن هذه الشخصية التي نعرف عنها كل شيء، في أثناء قراءتنا للرواية، لا نستطيع التعرف عليها لو قابلناها في حياتنا اليومية. فعلى الرغم من أن بعض الناس يزعمون أن هذه الشخصية الروائية، أو تلك، صادقة صدقا كبيرا، يجعلهم يلتقونها في أحيائهم، إلا أن ذلك في رأي فورستر لا يعدو الادعاء، لأن الشخصية الروائية على الرغم من أنها تبدو لنا طبيعية، وتتفق مع حياتنا اليومية، في معظم التفصيلات، إلا أنها لا يمكن أن تكون موجودة بيننا فعلاً، لسبب بسيط، وهو أن للعمل الأدبي قوانين تختلف عن قوانين الحياة اليومية.

والشخصية الروائية بصفة عامة نوعان، هما الشخصية المسطحة flat والشخصية المدورة round ويشبّه فورستر المسطحة منهما بالرسم الكاريكاتيري، فيما يشبه المدورة بالبورتريت. والمسطحة هي التي يمكن التعبير عنها بجملة واحدة (١٩)، فأميرة بارما في رواية البحث عن الزمن الضائع× لبروست Proust لا تفعل شيئا في الرواية سوى الحرص الزائد على أن تكون رحيمة. ومزية الشخصية المسطحة تتمثل في قابليتها لأن تعرف بسهولة ويسر، ويتذكرها القارئ أيضاً بيسر. أما المستديرة، فيرتبط التعرف إليها، وتذكرها، بالأحداث الضخمة التي عاشتها، أو مرت بها، وشكلتها على هذا النحو، أو ذاك(٢٠).

والمسطح من الشخوص يسميه فورستر بالثابت، فيما يسمي النوع الثاني بالشخصية النامية، أو المتطورة. والنوعان ضروريان في الرواية، على أن القيمة الفنية والأدبية لكل منهما رهن بطبيعة الرواية، فالشخصيات المسطحة في روايات دكنز هي مصدر عبقريته، وهذا ما ينسحب على شخصيات هـ. ج. ويلز، فهي في رواية تونو بنجاي× Tono Bungy من النوع المسطح. والشخصيات المستديرة أو النامية هي مصدر عبقرية تولستوي في الحرب والسلام× وهي كذلك في روايات دستويفسكس، وفي رواية فلوبير مدام بوفاري×.

ومعيار الشخصية المدورة أن تثير الدهشة فينا بطريقة مقنعة(٢١). وهذا المعيار في نظر الكثيرين معيار غير واضح، ولا يستند لقياس دقيق، وإنما هو معيار يُركن فيه إلى الانطباع الذاتي، لا أكثر، ولا أقل(٢٢).

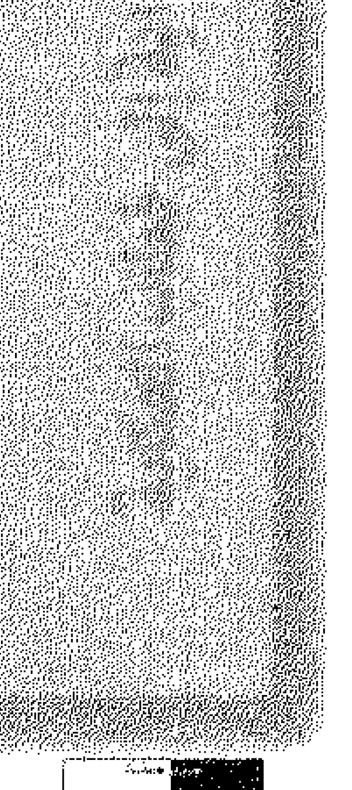
أما دورها في توضيح، أو تعيين وجهة النظر، فيلخصه فورستر بالقول: إنّ الكاتب غالبا ما يتوارى تاركاً لإحدى شخصياته أنْ توحي برأيه. ففي "المزيّفون"× لأندريه جيد ينهض الراوي العليم ببيان رأي الكاتب عندما يقف في المؤخرة مطلقا أحكامه على بقية الشخصيات. ولكن الكاتب، بصرف النظر عن دور الراوي هذا، سرعان ما يتحول بالراوي إلى الراوي المُمَسرح (الدرامي) ذي الإلمام الجزئي، سواء بعالم الشخوص أو بالحوادث. وفي هذه الحال تختفي وجهة النظر (٢٣) وقد سلك كثير من الروائيين، لا سيما الإنجليز منهم، في رواياتهم، هذا السلوك المتقلب. وليس ثمة ما يدعو لشجب هذه الظاهرة.

وفورستر كمن سبقوه: لويس، وفلوبير، وهنري جيمس، يحذر من اتباع الطريقة التقريرية، المباشرة، في تقديم الشخوص. فالأصحُّ – في رأيه– ألا يدعونا الكاتب لرؤية شخصياته وهي تصنع وراء الستار، لأن في ذلك الكثير من الفساد، والاضطراب الفني، الذي نجده في بعض روايات فيلدنغ، وثاكري(٢٤).

حبكة الرواية :

ويعرف الحبكة كتعريفه للحكاية، التي هي مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا، في حين أن الحبكة مجموعة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج، لا على الترتيب الزمني(٢٥). فإذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة، كان ما نقوله حكاية، أما إذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه، فإن ما نقوله حبكة. بعبارة أوضح السؤال الذي نطرحه عن الحكاية هو : وماذا بعدُ؟ أما السؤال الذي نطرحه عن الحبكة فهو لم حدث ما حدث؟(٢٦) ومن هنا كان الوقوف على حبكة الرواية، من لدن القارئ، رهنا بما لديه من الذكاء والذاكرة(٢٧) ذلك لأن الغموض هو أساس الحبكة الجيدة، ولا بد من الذكاء لإدراكها، ومن الذاكرة للاحتفاظ بما تقدم من فهمنا للحوادث للربط بينه وبين ما يمكن فهمه لاحقاً. وقد عرف الروائي توماس هاردي Hardy(١٨٤٠-١٩٢٨) بمهاراته اللافتة في ترتيب الحوادث ترتيبا يتم فيه التركيز على الأسباب، والنتائج. ولا سيما في روايته الأسر المالكة×، التي تعد نموذجا للربط المحكم بين الشخصيات والحبكة(٢٨).

والشيء الرابع الذي استأثر بعناية فورستر في كتابه المذكور هو النموذج pattern والإيقاع rhythm أما الأول، وهو النموذج، فيمس فينا الشعور بالجمال الذي يجعلنا نعجب بالكتاب، فيما تستثير فينا الحكاية التشويق، والشخوص الرغبة في الاستطلاع، والحبكة تستثير لدينا الذكاء والذاكرة.





فالنموذج وجه من أوجه الرواية التي يرتبط بها الجمال الفني(٢٩).

ومن الروايات التي يتحقق فيها النموذج المستحسن اللافت للنظر رواية السفراء× لهنري جيمس، فهي تماز بشخصياتها المحدودة، القادرة على تجميع عناصر الرواية المبعثرة في حركة تكون كوكباً واحداً يتحرك في سماء الذاكرة. وقد سار على نهجه هـ. ج. ويلز Wells في بعض رواياته(٣٠) إلا أن النموذج في رواياته لم يبلغ ما بلغه من إتقان في أعمال هنري جيمس(٣١).



الإيقاع:

أما الإيقاع، فشيء يعني عند فورستر السلاسة في السرد، واستعمال العبارة القصيرة، والتعبير الموسيقي، مثلما نجد في القسم الموسوم بعنوان(سوان) في رواية البحث عن الزمن الضائع× لمارسيل بروست. علاوة على ما سبق فإن الامتدادَ، والتفتح، اللذين يمثلان الطلاقة الإيقاعية في نص الرواية يذكرانا بتحرر الأصوات والأنغام التي تتكون منها السمفونية. وهذا نلمسه بوضوح في رواية الحرب والسلام× لتولستوي(٣٢).

بيرسي لوبوك (١٨٧٩-١٩٦٥):

وإذا كان فورستر قد أوضح في كتابه المذكور أربعا من قواعد السرد الروائي هي الحكاية، وما تتطلبه من الترتيب الزمني، والأشخاص، وما يختلفون فيه ويتباينون من حيث النمو أو الثبوت، والحبكة التي يتم التركيز فيها على الأسباب والنتائج، والنموذج السردي الذي يضفي على الكتاب ضربا من التناسق، والانسجام، فقد ذهب بيرسي لوبوك Lubbock إلى التركيز على قواعد أخرى، ومن ذلك إشارته إلى الحبكة المزدوجة في الرواية الواحدة.

ففي رواية الحرب والسلام× نجد في الواقع حكايتين، لا واحدة. إحداهما تتعلق بحكاية الحياة الأزلية، وصراع الأجيال، والأخرى تتعلق بالفوضى العارمة التي تواجه ذلك كله. والحكايتان متوازيتان، ولا تطغى أيٌّ منهما على الأخرى(٣٣). وأشار كذلك لضرورة أن يختفي كاتب الرواية، وأن يتوارى خلف الشخوص، فمما يأخذه على تولستوي في الحرب والسلام× حضوره المباشر في أجزاء منها" ففي بعض الحالات نجد تولستوي مباشرة بجانبنا يقصُّ بعض حوادث الرواية، وفي حالات أخرى نجد بيتر، وأندرو، ونيقولا، وناتاشا، هم الذين معنا، وحولنا، وعندئذ يختفي وجود تولستوي (٣٤). وفي هذا يكمن السبب في أن رواية تولستوي هذه – من حيث الشكل العام – لم تحقق ما تطمح الأنظار إليه.

وقد تنبه لوبوك إلى أهمية الفضاء، والزمن، في بناء الرواية، مكتفيا بالتنويه إلى طبيعة الانسياب الصامت الرشيق للوقت، فيما ينهمك الأبطال من رجال، ونساء، في الحديث أو العمل، وينسون الزمن الذي نقرؤه في وجوههم، وحركاتهم، وفي التغيير الذي يصيب جوهر أفكارهم، بينما يستفيقون على اكتشاف سيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى أفضله(٣٦).

وبهذا، فإن لوبوك اكتفى بمثل هذا الوصف الانطباعي للزمن دون أن يتصدى لوضع، أو استخلاص، قواعد يتخذها الكاتب نموذجا في كتابة عمله الروائي.

على أنه تطرق لأسلوب العرض، مشيراً لوجود ما يسمى بالمشهد أو العرض المشهدي scenic والعرض البانورامي Panoramic (٣٧) فأما العرض المشهدي، فيعني به كون المؤلف معنيا بساعة معينة بذاتها، يذكر ما حدث فيها، ويصف وقائعها، في مساعدة منه للقارئ ليكوّن وجهة نظر محددة عن بطل الرواية أو البطلة. ولكن، على الرغم من ذلك، لا يعرض لهذا المشهد بالأسلوب الدرامي. أما المشهد الذي يوصف بالبانورامي، فمثاله إشارة فلوبير في مدام بوفاريه× إلى سوق الماشية الذي وصلت إليه إيما برفقة رودلف. فمن خلال التباين الساخر، والصخب، والاحتشاد، تمكن فلوبير من معالجة هذا المشهد بطريقة درامية. وهكذا، عن طريق تنوع الأساليب التي يستخدمها فلوبير، يلاحظ القارئ أنه ينظر مرة للحكاية من علٍ، ومرة أخرى توضع القصة في مستوى القارئ مباشرة. ومرة أخرى تذهب بقوة إلى هذا الاتجاه أو ذاك(٣٨).

إلى ذلك نجد لوبوك يشير إلى ما يعرف بوجهة النظر، فمؤلف الرواية، يتحدث – عادةً- بصوته، أو بصوت إحدى شخصياته، وفلوبير، في روايته المذكورة، لا يتحدث بصوته، إنما بصوت البطلة إيما، وفي الأحوال التي يضطر فيها إلى وصف مشهد ريفي جميل يتطلب استعمال لغته هو، فإنه يعمل على صياغة ما يكمن في ذهنه، وبعد ذلك يستخدم عيني شخص آخر، وأفكاره، ولغته، ومستواه، فمنظر الريف الجميل بألوانه هي ذات الألوان التي تراه بها إيما، والحادثة تعالج معالجة تنسجم مع خيالها. ففلوبير يتراجع، متوارياً، تاركا للقارئ حرية التعامل مع إيما نفسها مباشرةً(٣٩).

تناول لوبوك أيضاً في إطار حديثه عن وجهة النظر، والأسلوب، الكتابة باستخدام ضمير المتكلم. . مؤكداً أنّ طريقة السرد هذه من أكثر الوسائل استعداداً لإبراز الإحساس الذي ينقله المؤلف درامياً من خلال شخصية ما في الرواية. مما يؤدي إلى تضخم الإحساس بوجهة النظر ويضفي عليها صبغة شخصية تكسبها نوعاً آخر من التميز(٤٠). علاوة على أن استعمال



طريقة السرد من أكثر الوسائل استعداداً لإبراز الاحساس الذي ينقله المؤلف درامياً من خلال شخصية ما في الرواية

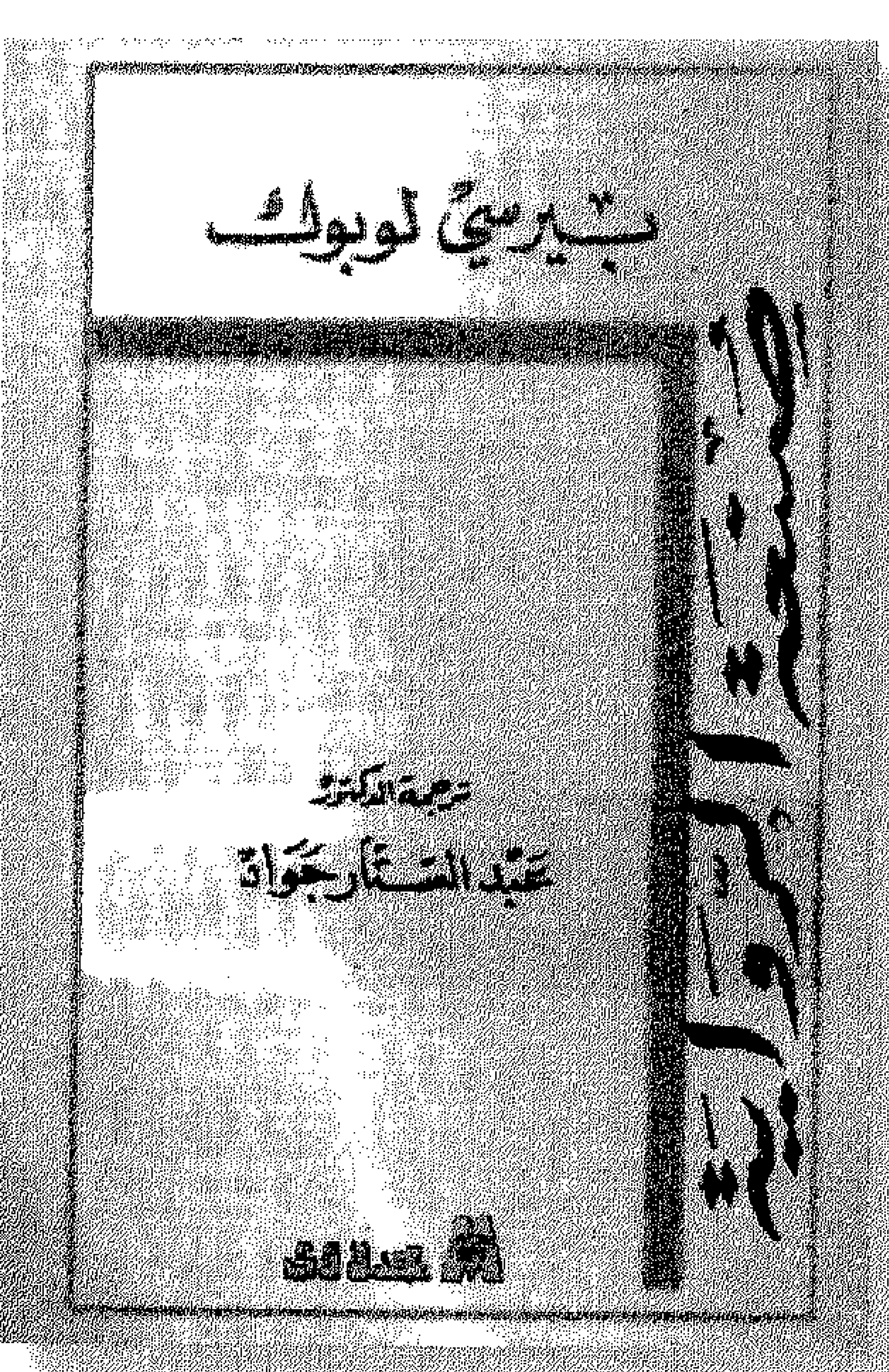
ضمير المتكلم يريح الكاتب الروائي أكثر مما يريحه استعمال الضمير الغائب. فهو أسلوب يكوّنه على النحو الذي يريده، أو هذا ما يشعر به المؤلف على الأقل، لأن البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للتجزئة، ولا سيما أنها بما فيها من فصول، ومواقف، ترجع كلها إلى شخص واحد يرويها بنفسه(٤١). ومن الممكن أن يعدل الكاتب عن ضمير المتكلم إلى الآخر الغائب، وذلك عندما يحس بأن الطاقة الدرامية للشخص المتكلم قد نفدت(٤٢).

لقد بالغ بيرسي لوبوك في التركيز على الجانب، أو العنصر، الدرامي في الرواية، فكاتب الرواية يحذو حذو الكاتب الدرامي عندما يتخذ لنفسه مكاناً وراء المتحدّث، لكنه مختلف عن الكاتب المسرحي في الهدف. فهدفه يتجاوز تحويل القصة، أو الحكاية، إلى أفعال تؤدى، ليُمَسْرح روايته خطوةً خطوة. . بحيث يغدو ذهنُ مبدع الصورة – الذي هو البطل – حاضراً في الصفحة، طليقاً تماماً في رؤيته للعالم الذي يصوره(٤٣).

ولم يفت المؤلف في صنعة الرواية× أن يشير إلى المكان، وإلى الوصف، في الرواية، فقد أبدى إعجابه الشديد بما في روايات بلزاك Balzac (١٧٩٩-١٨٥٠) من تفاصيل دقيقة، في وصف الأماكن. وهو غالباً ما يأتي تمهيدا للقصة، أو انه يعالج بوضوح مرة واحدة فيما تمضي الحكاية نحو النهاية(٤٤).

اللسانيات وقواعد السرد:

في الوقت الذي بدأ فيه النقاد بالاهتمام بالرواية، دراسة وتحليلا، نشأت على هامش حلقة براغ اللغوية حركة جديدة هدفها دراسة الوظيفة الأدبية للغة. وقد تصدر هذه الحلقة كل من رومان ياكبسون وموريس إيخنباوم وماليونوفسكي و آخرون ممن عرفوا بالتشكيليين الروس(٤٥). واهتموا على نحو خاص بقاعدتين من قواعد السرد، أولاهما الحبكة،

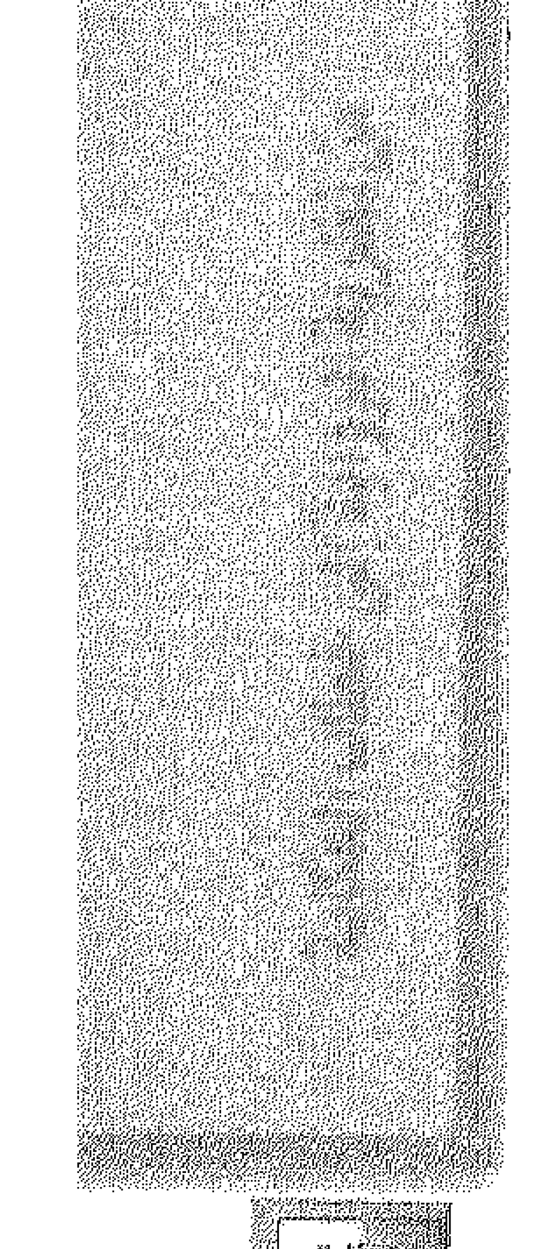


وهي في نظرهم مما يميز الرواية، والخلاصة وهي في نظرهم مما يمز القصة القصيرة(٤٦). فكاتب الرواية لا تعنيه الخاتمة، أو النهاية، إلا في القليل الذي لا يلفت القارئ، في حين أن كاتب القصة يصبُّ جل همه على الخاتمة باعتبارها المعبّر الرئيس عن مغزى الخطاب. لذا لا نستغرب إذا رأينا كاتب القصة القصيرة يستهلها بالإشارة إلى الخاتمة، فتكون حبكة القصة في هذه الحال مبنية على أساس التعمق في تصوير تلك الخاتمة. أما الرواية، فقصارى ما يلجأ إليه المؤلف هو تأجيل البتّ في العقدة بعد التشابك، والأزمة، في مسعىً منه لإثارة فضول القارئ.

وعني فلاديمير بروبProp بتحليل السرد من خلال الوظائف. وهو اصطلاح استقاه من تركيب الجملة في النحو الوظيفي. فبما أن لكلّ عنصر في الجملة وظيفة نحوية يستمدها من موقعه في التركيب، كذلك لكلّ حركة، أو حدث، مهما صغر في القصة، أو الرواية، وظيفة في السرد. وقد طبق هذه الفكرة على مئة حكاية شعبية من الأدب الروسي. وشاعت طريقته هذه في الآفاق. وطبقت على دراسة الرواية، وزاد قوم فطبقوا ذلك في دراساتهم للشعر (٤٧). وتقوم طريقته على تقسيم الحكاية السردية لحوادث يتضمن كل حدث منها وظيفة، أو حكما، يمكن تكراره في الحكايات الأخرى، لكن بتفاصيل مغايرة. فوظيفة التحذير، والمنع، تتمثل في واحدة من القصص في أن المسافر، الذي أودع مفتاح القصر لدى زوجته، أوصاها بدخول غرف القصر الأربعين إلا واحدة، وهذه هي وظيفة المنع، أو التحذير، لكن المرأة، بدافع الفضول، وحب الاستطلاع، لم تطق عن الغرفة المحظورة صبرا، فما كان منها إلا أن قامت بفتح الباب. وهذه الوظيفة يسميها بروب الخرق. وما إن فتحت الباب حتى اكتشفت وجود عدد من الجثث لزوجات الرجل صاحب القصر. فاكتشفت أن دورها في القتل قادمٌ بعد عودته من السفر، وهذه الوظيفة يسميها بروب وظيفة الاكتشاف. وهكذا فالوظائف تتنوع وتتعدد ويمكن أن تتكرر أكثر هذه الوظائف في الحكايات المختلفة(٤٨).

ومما يتضح بجلاء لدى تطبيق هذا النوع من النظر على قواعد الرواية كتابة أو تحليلا ما بين الحكاية الشعبية والرواية من فروق. فالوظائف في الحكايات يمكن أن تتشابه، وتتكرر، لكن من الصعب أن يتحقق ذلك في الرواية. يضاف إلى هذا أنّ الحدث في الرواية، صغيرا كان أم كبيرا، مرتبط بغيره من الحوادث بعلاقة سببية، وقد يكون له دوره في تحريك الأحداث، وتنشيط السرد. وقد يكون حدثا عاديا، لا وظيفة له، كذكر الراوي على لسان أحد الشخوص" نمت في تلك الليلة مبكرا " فما هي الوظيفة التي يمكن أن تستخلص من ذلك؟

وتنوعت سبل الدارسين والباحثين ونقاد الأدب في تقعيد السرد، والبحث في أصوله، وضوابطه، منهم من اتبع الطريق البنيوي القائم على اعتبار السرد بنية تتطلب التعرف عليها، وعلى قواعد بنائها، والنظر فيها، وفي الأجزاء البانية للنص السردي.



ومن هؤلاء الذين يشار إليهم بالبنان، جيرار جنيت Gannet الذي صنف في ذلك كتاباً كان له أثره الجليّ في بسط قواعد السرد، وترسيخ نظرية الحكاية. فهو، في رأي بعضهم، كتابٌ لا يقدر بثمن، لاحتوائه على نظرية منظمة في الحكاية. وهذه النظرية تقوم على معرفة مكوناتها، وتقنياتها الأساسية، وتسمياتها، وتوضيحها. وهو - لذلك - يبدو المصدر الرئيس لكل دارس، يجد فيه المصطلحات المناسبة لوصف ما كان قد درسه في الروايات، فضلا عن الطرائق المتبعة في التخييل، مما سبق له أن اكتشفه في الرواية، ولم يتمكن قطّ من تمحيص اتباعها. وهو كتاب يتبين فيه القارئ ما لدى جنيت من دقة في الملاحظة، وحدة في الذهن(٤٩).

ويحدّد جينيت غايته من تأليف الكتاب، فهو لا يتعدى الاقتراح باتباع منهج في تحليل السرد يكون لائقا بعموم الأنواع السردية المطولة لا ينوّع منها خاصّ. لذا اتسم بحثه بتخصيص ما هو عام، وتعميم ما هو خاص، وفي هذا يقول: " أعترف بأنني أبحث عن الخاص فأجد الكوني، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد، أجعل النقد في خدمة النظرية، على الرغم مني. وهذه المفارقة هي مفارقة الشعريات، ولعلها أيضا مفارقة كل نشاط معرفيّ، فالعامُّ هو في صميم الخاص(٥٠).

ويعد التفريق بين القصة والحكاية حجر الزاوية في نظرية جنيت. فالحكاية لديه هي الخطاب الملفوظ، أو المكتوب، الذي يضطلع برواية حدث، أو سلسلة من الحوادث، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، وهي - أي الحوادث- تمثل بمختلف علاقاتها : من تسلسل، وتعارض، وتكرار، موضوع الخطاب، وملفوظه في آن. (٥١) ويطلق جنيت على مضمون السرد من حوادث تروى اسم قصة، والحكاية على الدال، أو المنطوق، أو الخطاب، أو النص السردي نفسه. واسم السرد على الفعل السردي المنتج، ويتوسع على مجموع الوضع الحقيقي، أو التخّيلي، الذي يحدث فيه ذلك الفعل(٥٢). وعلى ذلك، فالقصة، والسرد، لا يوجدان إلا بوساطة الحكاية. لكنّ العكس صحيحٌ ايضاً، فالحكاية لا يمكن أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية، ولأنها ينطق بها شخص ما، وإلا لم تكن في ذاتها خطاباً، مثلما هو الحال في مجموعة وثائق حفرية. فهي تتصف بالسردية من حيث علاقاتها بالقصة، وتتصف بأنها خطاب من حيثُ علاقتها بالسرد (٥٣).

ولئن كان الزمن قد استأثر بعناية فورستر، في كتابه السالف، الذي شدّد فيه، وألحّ، على ضرورة التسلسل الزمني، بما يضمن للنص الحكائي طابع التشويق، مثلما هو الحال في بعض روايات والتر سكوت، ولا سيما هاوي التحف×: فإنّ جيرار جنيت - في كلامه على زمن الحكاية - ينطلق من فكرة ألمانية المنشأ مؤداها أن الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر، أي جعل الزمن المروي مبطنا في الزمن المحكي بدمج الزمن المدلول في الزمن الدال(٥٤).

وتوضيحا لطبيعة الزمن في الرواية يقف المؤلف بنا إزاء مسائل شائكة كالترتيب الزمني والمفارقة الزمنية، والاسترجاعات، والتواقت، والتواتر، والتردد أو التكرار، فضلا عن المدى والسعة، والاستباق إلخ. . مما ينظر في بحثه للمرة الأولى، وفيما تبقى من هذه المقالة سوف نجلو آراءه في هذا المساق بما نستطيع ذكره من الأمثلة والشواهد التوضيحية.

المفارقة الزمنية:

ولتوضيح المفارقة الزمنية واختلاف زمن القصة عن زمن الحكاية نجد جنيت يشير إلى تقنيات سردية متعددة كالاسترجاع والاستباق والتنبؤ أو الاستشراف و المراوحة في الزمن، وغير ذلك. فالاسترجاع نوعان: داخلي وخارجي، أما الخارجي فهو الذي تظل سعته السردية كلها من خارج الحكاية الأولى، كاسترجاع هوميروس لظروف الجرح الذي أصاب يوليسيز، فهو بالنسبة للحكاية الأولى استرجاع خارجي. والداخلي خلاف ذلك لأن المادة المستعادة تعد جزءا من الحكاية، ومثال ذلك استرجاع إيما في رواية مدام بوفاريه× سنوات انضمامها للراهبات وهي حوادث يفترض أن يأتي وقوعها بعد دخول شارل للمدرسة الثانوية الذي هو منطلق بدء الرواية(٥٥) وهذا يشبه استرجاع سعيد مهران في اللص والكلاب لأيام تردده مع أبيه إلى زاوية الشيخ علي الجنيدي، فهي تقع قبل دخول البطل للسجن، وهو بداية الحكاية، ومع ذلك فإن للمادة المستعادة صلة عضوية بالحكاية وما سيتم فيها من تغيير مستقبلا(٥٦).

وقد تحتوي الرواية على استرجاعات مختلطة، والتفريق بين النوعين شيء مهم لدى جنيت، فالاسترجاع الخارجي ليس جزءاً من الحكاية الرئيسة، وإنما هو سرد متمم عن طريق تذكير القارئ بتلك الحوادث السوابق. في حين أن الاسترجاع الداخلي مضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى. ونتيجة ذلك تتصف هذه الاسترجاعات بالخطورة، لأنها قد تؤدي في الرواية لمزيد من الحشو الذي يفسد السرد ويؤدي إلى الاضطراب والتضارب(٥٧). ولهذا لا بد من تدقيق النظر في الاسترجاع الداخلي، فقد يكون الهدف منه سداد فجوة في الحكاية، أو ذكر شيء محذوف، أو تفسير مضمر. فلو لم يكن يعلم القارئ أين أقام البطل في طفولته المبكرة، ثم جاء ما يدعو لتعريفه بذلك لجأ الكاتب إلى الاسترجاع ليحدد مكان إقامة البطل وسد تلك الثغرة(٥٨). وقد لجأ نجيب محفوظ في روايته المذكورة إلى الاسترجاع الداخلي ليبين لنا كيف تزوج كل من نبوية وسعيد مهران على الرغم من أن الرواية تبدأ حكايتها بعد الزواج بسنين(٥٩).

وقد يكون الاسترجاع تكراريا، أو تذكيريا، ومن مزايا هذا النوع أن مداه ليس كبيراً، فهو لا يبتعد بنا كثيراً عن زمن القصة، وسعته أيضا ليست كبيرة، إلا في القليل النادر الذي لا

يتعدى التلميح من الحكاية إلى ماضيها الخاص. أي أنه ضرب من العودة إلى الوراء، والبدء من جديد. ومهمة هذه الاسترجاعات تكثيف الحكاية، والتعويض عن ضعف اتساعها السردي بالجمع بين وضعين متشابهين أو متباينين. وقد تكون وظيفتها إلقاء الضوء على الأحداث السابقة في القصة، وذلك بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، أو أن تنفي تأويلا محتملا بتأويل آخر أقرب للواقع(٦٠).

والاسترجاع قد يتوقف فجأة، دون أن تنضم المادة المستعادة إلى مادة الحكاية، بمعنى أن العودة إلى الوراء تبعتها قفزة نحو الأمام أي بحذف. وهذا الاسترجاع يمكن أن يسمى استرجاعاً جزئياً. مقابل الاسترجاع الكامل الذي تنضم فيه المادة المستعادة لمادة الحكاية الرئيسة. ومثال ذلك حكاية يوليسيز الذي استعاد أحداثا تمتد من سقوط طروادة حتى وصوله إلى جزيرة كاليبسو، مما جعل حكايته هذه تنضم تلقائياً للحكاية الأولى في الإلياذة (٦١). ولهذا الاسترجاع الكامل وظيفته في الحكاية، فهو يزيد من سعة المادة السردية.

الاستباق

وعلى غرار ما يجري في الاسترجاع من افتراق زمني بين الزمن القصصي والحكائي، يحدث أن يلجأ المؤلف إلى ذكر حوادث في وقت يسبق الزمن الذي ينبغي أن يكون موقعها فيه في القصة. والحكاية لتي تروى بلسان المتكلم أكثر ملاءمة لهذا النوع من المفارقة الزمنية لكثرة طابعها الاسترجاعي. وهو شيء يسمح للسارد أن يومئ إلى المستقبل مثلما نرى بوضوح فيه رواية روبنسون كروزو× لديفو وفي اعترافات× جان جاك روسو، وفي رواية مارسيل بروست البحث عن الزمن الضائع×والاستباق كالاسترجاع إما أن يكون داخليا أو غير داخلي. فتلميح سريع إلى أحد الأشخاص في الحكاية يمثل استباقاً غير داخلي، وكذلك التلميح إلى زواج



آنسة في الحكاية(٦٢).

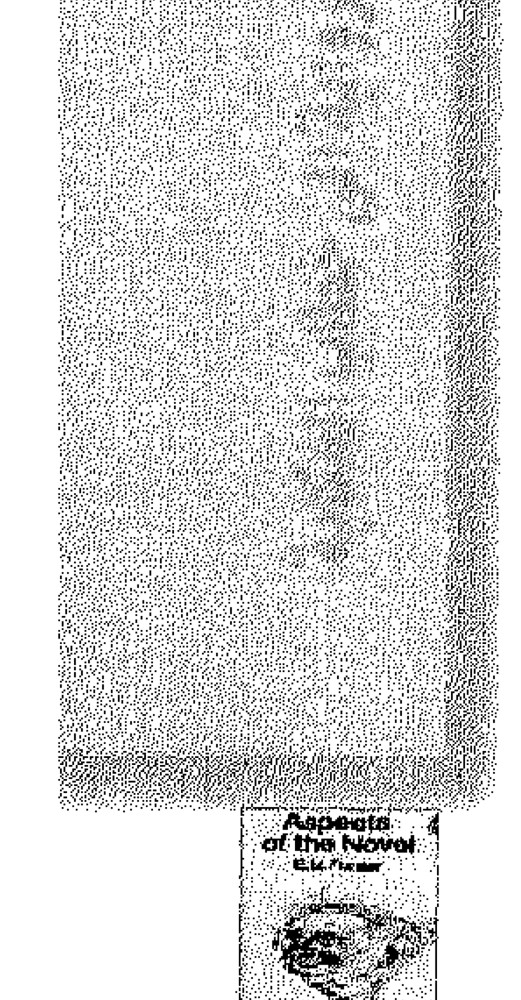
وللاستباق أيضا وظيفة تكميلية كالحديث عن المستقبل الدراسي لأحد الشخوص حين يلتحق بإحدى المدارس الثانوية مثلاً.

ومنه استباق ترددي، كالتنبؤ مثلا بحفلات تقام مستقبلا فيما لسارد بروي ما جرى في الحفلة الأولى. والاستباق – لدى جنيت- ككل استشراف علامة تدل على نفاد صبر السارد، كأن الراوي يتعجل رواية الحدث قبل وقوعه. ومنه الاستباق التكراري وهو الذي يذكر الكاتب فيه حدثا قبل وقوعه مراراً موحيا بأن التفصيلات التي تتعلق به ستذكر لاحقاً. وهذا عكس الاسترجاع التكراري الذي يذكر بما مضى من القصة في حين أن الاستباق التكراري يعلن عما سيأتي. ولهذا الإعلان دوره فيما يسميه بارط تضفير (من الضفيرة) الحكاية(٦٣).

وثمة حوادث تروى في الحكاية تعد محايدة نوعا ما من حيث الزمن. كأنها لا تخضع لأي من الأشكال التي ذكرت، فقول البطل عن عشيقة له لا يتذكر لون شعرها" لم أرها قط إلا والقبعة على رأسها"يصح أن يكون زمنه خاليا من أي تبعية سواء للماضي، أو للحاضر، وحتى للمستقبل. أي أن بالإمكان احتسابه حدثا غير وقتي، لا عمر له ولا تاريخ (٦٤). وهذا يعني أن الحكاية تستطيع أن تحرر تنظيمها من أي تبعية زمنية ولو معاكسة للترتيب الزمني للقصة.

وليس اختلاف الترتيب، بين زمن القصة والحكاية، هو الشيء الوحيد الذي يميز الرواية عن غيرها من القصص، فثمة فرق بين المدة التي تستغرقها الحوادث التي تتضمنها القصة فعلا، وبين المدة التي تظهر فعلا في الحكاية المنطوقة، أو المكتوبة. والوقوف على الفروق بينهما من حيث المدة أصعب بكثير من التعرف على ما في الحكاية من الاسترجاع، أو الاستباق، أو عدم التطابق الترتيبي بين زمن القصة وترتيب الحوادث في الحكاية. إذ يتعذر، في رأيه، أن تكون ثمة نقطة صفر تتساوى فيها مدة القصة ومدة الحكاية. أي أنّ الحكاية التي يتساوى فيها طول المدة بذلك الذي يفترض في القصة حكاية لا يمكن أن تكون موجودة. والشيء الذي يمكن وجوده فعلا بين مدة القصة ومدة الحكاية هو اعتمادهما على فواصل زمنية مشتركة. على سبيل المثال في رواية البحث عن الزمن الضائع ثمة أحد عشر مفصلا زمنيا لكنها لا تخضع لتسلسل زمني مطابق لما هي عليه في القصة. وهذا يجعل من تطابق المدة بين القصة والحكاية أمرا متعذراً(٦٥). وهذا يحاكي ما نجده في رواية المتشائل لإميل حبيبي، فهو يستغرق أحداثا تمتد من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٧٢ وتظهر في الحكاية المفاصل الزمنية تلك، لكن المدة التي يستغرقها السرد لا تتطابق مع المجريات التي تتضمنها القصة بالفعل.

وهذا يؤكد أن كاتب الرواية (الحكاية) يلجأ إلى حركات(تقنيات) سردية أربع للتصرف بمدة القصة، هي الحذف: Ellipsis والوقفة Stop والمشهد Scene وهو حواري في الغالب،



والمجمل Summary.

فالوقفة زمن حكائي ليس له مقابل في القصة، والمشهد زمن حكائي مساوٍ للمدة في القصة، والحذف هو ثغرةٌ أو فجوة، في زمن الحكاية، وهو في القصة، ذو مدة قد تكون كبيرة. ويتميز المجمل عادة باختصار أحداث كثيرة في عدد قليل من الأسطر، أو الكلمات، تمهد للانتقال من مشهد سردي لآخر، وله تأثيره في إضفاء التسريع على السرد الحكائي، فيما يكاد يتماثل مع الحذف(٦٦). ومن المجمل المثال الآتي:

" يحكى أن أحمقين ترافقا في سفر، فقال أحدهما للآخر: تعال نتمنّ على الله، فإن الطريق تقطع بالحديث. فقال الأول: أنا أتمنى أن يبعث الله لي قطيعا من الغنم، فأعيش من حليبها ولبنها وأرتزق من بيع صوفها، وأولادها، فلا أحتاج معها لشيء. وقال الثاني: وأنا أتمنى أن يبعث الله لي بقطيع من الذئاب أرسله إلى غنمك، فيلتهمها، ولا يبقي منها على شيء. فصاح الآخر : ويحك! أهذا هو حق الصحبة والعشرة؟ ثم تماسكا بالأطواق. واتفقا على الاحتكام لأول من يصادفانه في الطريق.

وفيما هما كذلك، طلع عليهما رجل عجوز بحمار عليه حقان من عسل، فحدثاه بحديثهما، فنزل الرجل عن الحمار، وأنزل الحقين، وسكب ما فيهما على التراب، وقال : سكب الله دمي مثل هذا العسل، إنْ لم تكونا أحمقين. فعبارة حدثاه بحديثهما تلخيص لما سبق من خلاف نشب بينهما، ومن اتفاق على عرض شكواهما على حكم يحكم بنزاهة.

والوقفة قد تكون وصفية، إذ لا غنى للكاتب عن الوصف، وقد اعتمد بلزاك في رواياته كثيرا على الوصف. وكذلك ستاندال، وفلوبير في مدام بوفاريه× ومارسيل بروست. والغالب على الوقفة الوصفية أنها لا تتفلت من زمنية القصة. فوصف اللوحات المعروضة في قصر إيزور وصفا مسهباً جاء تنبيها على استيقاظ البطل ليكتشف وجود هاتيك اللوحات. ووصف أحد البيوت في رواية معينة دعوة للقارئ ليتوقف عن متابعة الحوادث، لكنه، في الوقت ذاته، مدعوٌّ ليجوب المنزل فيما تكون الشخصيات بانتظار العودة لاستئناف أدوارها في الحكاية(٦٧).

أما الحذف فهو ضربان، ضربٌ منه محدد بمدة معينة، كالذي نجده في رواية البحث عن الزمن الضائع× بين قسم جيلبيرت وبداية قسم بالبيك. ومقداره سنتان محددتان :" كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة بجيلبيرت عندما سافرت بعد ذلك بسنتين مع جدتي إلى بالبيك " ومنه ضرب غير محدد بمدة، كتجاوز البطل للمدة التي قضاها في المصحة، مكتفيا بعبارة سنين طوال، أو كثيرة. والحذف إما أن يكون صريحاً كالذي ذكر، أو كالذي نجده في بعض الروايات " ومضت بضع سنين " وقد لا يصرح به تصريحا مباشراً، وإنما يستشفه القارئ من السياق، مستدلا عليه من ثغرة يجدها في التسلسل الزمني. فعندما يبلغنا البطل في " بحثاً عن الزمن الضائع"× بعودته إلى غرفته القديمة واطئة السقف، نكتشف أنه غادر الشقة الجديدة التي كان يقيم فيها مع جدته في كيرمانت. وهو ما يفترض حذف مجريات وقعت في بضعة شهور تالية لوفاة الجدة (٦٨).

التواتر

ومما يلاحظ لجوء الكاتب في الحكاية إلى التواتر، وهو ضرب من التكرار. فما من حدث إلا ويمكن وقوعه مراراً. فالشمس تشرق كل يوم، ولكنها ليست الشمس نفسها التي تشرق من يوم لآخر، ومن هنا ينشأ نوع من التكرار الذهني، بتعبير جنيت، يفصح عن أحداث متطابقة، أو بكلمة أخرى اجترار الحدث الواحد في سلسلة من حوادث متشابهة، أو منظور إليها من زاوية التشابه وحده. وفي الحكاية أربع علاقات من التواتر، فإما أن يقع الشيء مرة واحدة، ويروى في الحكاية مرة واحدة، فزعم البطل في الحكاية أنه نام في الأمس باكرا، شيء يمكن تكراره، لكن الحكاية لا تتضمن وقوعه غير مرة واحدة، مع أن بالإمكان ذكر وقوعه إلى ما لا نهاية. وهذا هو الضرب الثاني من التواتر. وفي هذه الحال يكون التوافق بين الحكاية والقصة توافقاً إيقونياً بتعبير رومان ياكبسون(٦٩). وقد تتكرر رواية الشيء الواحد الذي لم يقع في القصة إلا مرة واحدة إلى ما لا نهاية، أي عكس ما هو في القصة. ويمثل جنيت بموت أم أربعة وأربعين في رواية الغيرة× الذي تكرر ذكره مرارا، مع أنها لم تمت إلا مرة واحدة. وهذا يشبه تكرار مقتل القطة في رواية تيسير سبول أنت منذ اليوم×(٧٠). وأخيراً ثمة ضربٌ من التواتر، وهو أن يُروى الحدث مرة واحدة على الرغم من تكرار حدوثه إلى ما لانهاية، كنوم البطل مبكراً، أو متأخراً، وذلك يحدث في القصة بصفة مستمرة، لكن المؤلف في الحكاية قادرٌ على أن يجمل ذلك بذكره مرة واحدة " كنت أنام مبكّرا كل يوم" (٧١).

وهذا النمط من التواتر يتجلى بوضوح في رواية البحث عن الزمن الضائع× فالراوي فيها يبث عدة وقائع في أداء سرّديّ واحد، وهذا نهجٌ معروف منذ القديم في الملحمة الهومرية، والرواية الكلاسية، ويبدو جليا في الأقسام الأولى من رواية بروست المذكورة. وفي كل الأحوال يخضع التواتر بأنواعه لثلاث تقنيات سردية، فهو إما أن يلجأ للتحديد، أو

الوقفة قد تكون وصفيه إذ لا غنى للكاتب عن الوصف وقد اعتمد بلزاك في رواياته على ذلك

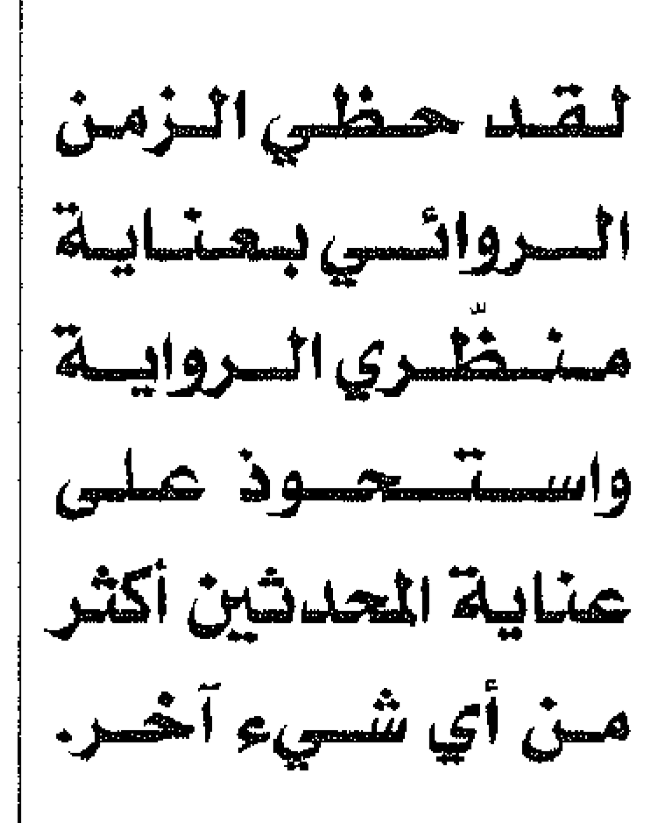
التخصيص، أو للاستغراق(٧٢).

الصيغة-الموقع:

لقد حظي الزمن الروائي بعناية منظري الرواية في السابق، يستوي في ذلك كل من جيمس، وفورستر، وبيرسي لوبوك. لكنه استحوذ على عناية المحدثين أكثر من أي شيء آخر. ومع ذلك فإن أوجه الحكاية الأخرى لم تكن في منأىً عن مدار عناية جنيت، واهتمامه، ونظرته النافذة. فالصيغة -وهي كلمة اقتبسها من النحو، إذ استعملها كل من بلومفيلد(٧٣) وهاريس- من الوجوه التي استحوذت على ملاحظه الدقيقة. وهي تشمل، في مداها الدلالي، جل ما تنطوي عليه الرواية، أو الحكاية، من تنظيم، وتأثر ذلك بما هو معروف باسم وجهة النظر، أو(المنظور) الذي – بلا ريب- يتأثر بالمسافة التي تفصل بين السارد(الراوي) وما يسرده.

وعند جنيت يعد اللجوء إلى السارد المتكلم أمرا لا يتنافى مع التمثيل السردي لفحوى القصة، مثلما ظن كثيرون ممّن زعموا أنّ السرد الذي يعتمد سارداً من غير شخوص الحكاية أصدق تمثيلا لمحتواها. فرواية " البحث عن الزمن الضائع"× وهي سرد استذكاري مكثف، تعتمد سارداً له حضوره المباشر، في الحكاية، وقد اتضح من التقويم النقدي الذي حظيت به هذه الرواية، والتقريظ، أن المسافة الزمنية بين القصة و"المقام السردي" لا تتضمن، بالضرورة، مسافة (صيغية) بينها وبين الحكاية مثلما ظنَّ نورمان فريدمان، أو بيرسي لوبوك(٧٤).

وتبعا لذلك يفضل جنيت الخطاب غير المروي، وغير المحول، من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر. لأن هذين النوعين يطيلان المسافة بين السارد والشيء الذي يسرده، أما أكثر الأشكال تمثيلا للقصة فهو الخطاب المنقول في الحكاية، من مثل:" قلت لأمي لا بد من الزواج بألبيرتين. "(٧٥) وقد أدى الاندفاع بهذا الخطاب غير المروي إلى تحرر الرواية الحديثة،



لقد حظي الزمن الروائي بعناية منظّري الرواية واستحوذ على عناية المحدثين أكثر من أي شيء آخر.

والخطاب غير المروي، الخطاب المنقول، نوعان: إما أن يلغى السارد بصفة عامة من الحكاية مثلما نجد في البحث عن الزمن الضائع× وفي هذه الحال يكون القارئ نفسه والشخصية الحكائية موجودين معا في الموقع ذاته، وإما أن يحافظ السارد على وجوده حينا، ويتم إقصاؤه أحياناً، مثلما هي الحال في الحكاية التي تعتمد ما يعرف باسم المنولوغ الداخلي، على النحو الذي نراه في أجزاء من رواية عوليس× لجيمس جويس، والأقسام الثلاثة الأولى من رواية فولكنر الصخب والعنف ×(٧٦) وهذا كله مختلفٌ، بطبيعة الحال، عما يسمى خطاباً خارجياً، أي ما يعرف – عادة بالحوار الذي يشترك فيه غير شخص. فمثل هذا الخطاب يعتمد اللغة (الموضّعة) أي الاستقلال اللغوي الذي يتمتع به الأشخاص (٧٧). وهذا شيءٌ يكثر لدى الروائيين من بلزاك إلى مالرو. . أما مارسيل بروست فلكل شخصية من شخصياته لهجة فردية خاصة به(٧٨).

التبئير:

ولئن كانت المسافة أو الموقع هي الصيغة الأولى لتنظيم الخبر السردي، فإن المنظور هو الصيغة التالية.

والمنظور يصدر عادة عن اختيار وجهة النظر. وذلك أمرٌ عني به نقاد القرن التاسع عشر، لا سيما هنري جيمس ولوبوك مثلما ذكرنا في موضع سابق من هذه المقالة. وتطرق لهذه المسألة أيضا كلينيث بروكس Brooks وروبرت بن ورن Warren في كتابهما فهم الرواية×. ويتلخص رأيهما في أن السارد إما أن يكون من شخصيات القصة فيروي قصته، وإما غريبا عنها فيوصف بالسارد العليم(٧٩).

وهذا التقسيم غير واضح في رأي جنيت، شأنه في ذلك شأن الاستدراكات الأخرى لدى كل من شتانتسل ونورمان فريدمان١٩٥٥. ولتجنب الخلط بين الصوت والمنظور يقترح صاحب خطاب الحكاية× التصنيف الآتي :

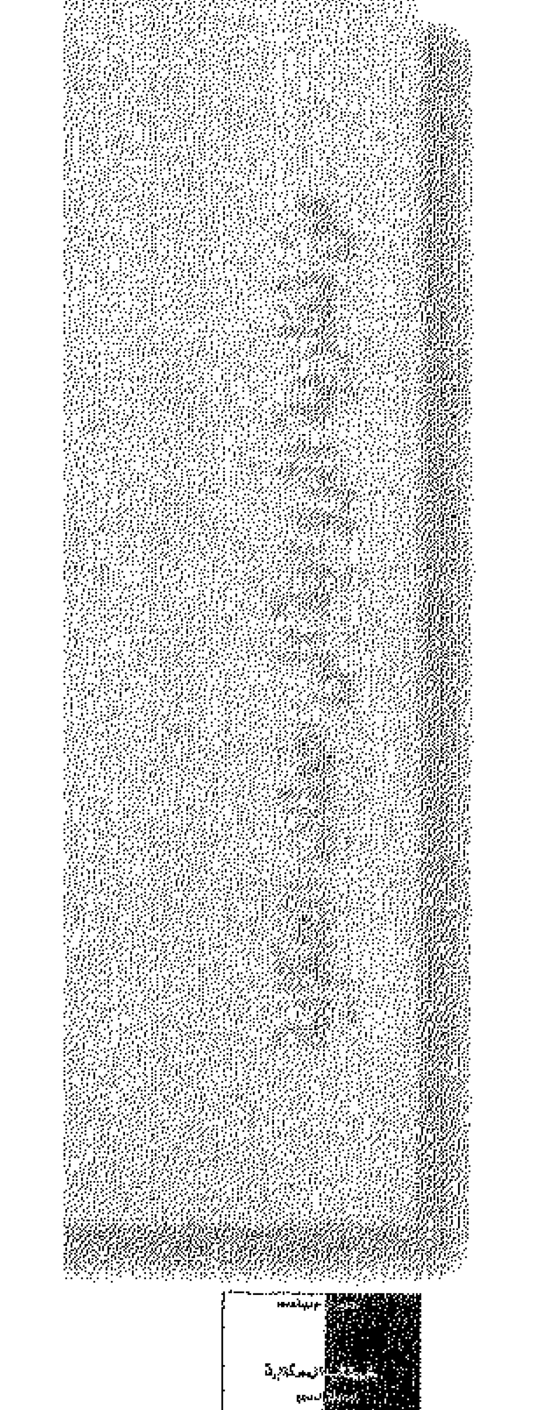
١- حكاية ذات سارد عليم : الرؤية من خلف.

٢- حكاية ذات سارد هو نفسه شخصية من شخصيات الحكاية: الرؤية مع.

٣- حكاية ذات سارد موضوعي وهو الذي يعلم، أو يقول، أقل مما تعلمه الشخصية : الرؤية من الخارج.

وتجنبا لتوزيع المنظور بين مصطلحات عدة كالرؤية، والحقل، ووجهة النظر، والصوت وجلها ألفاظ بصرية عدا الأخيرة، يقترح جنيت بديلا لذلك كله مصطلح التبئير. والتبئيرُ يشير إلى تجميع خيوط السرد الحكائي في نقطة واحدة، معينة، تضفي عليها أهمية خاصة في الحكاية. فالحكاية الكلاسيكية حكاية غير مبأرة، أو تبئيرها في درجة الصفر. وأما الحكاية المبأرة، فإما أن يكون التبئير فيها داخلياً، ثابتاً كان أو متغيراً، كما في رواية مدام بوفاريه× حيث الشخصية البؤرية أولا هي شارل، ثم إيما، ثم شارل ثانية. . أو تبئيراً متعدداً، كتلك التي يُروى فيها الحدث الواحد مرارا، مثلما نجد في رواية نجيب محفوظ ميرامار × والحرب في بر مصر× ليوسف القعيد. وحكاية ذات تبئير خارجي كالذي نجده في الرواية البوليسية، وروايات المغامرة. وفي هذا النوع من التبئير تروى القصة من وجهة نظر شاهدٍ خارجي بريء(٨٠).

والتبئير الداخلي لا يتحقق تماماً إلا



في الروايات التي تعتمد المنولوغ. أو في تلك الروايات التي تحصر الشخصية الرئيسة فيها في موقعها البؤري وحده، ولا تعرف إلا منه، وبه. وهذا الذي يقوله جنيت ينسحب، بصورة كاملة، على شخصية سعيد مهران في رواية اللص والكلاب×. فعلى الرغم من تنوع صيغة السارد، إلا أن الشخصية المركزية فيها مقيدة بموقع واحد، هو بؤرة الحكاية. أي أن التبئير مسلط فيها على سعيد مهران دون غيره، سواء تم السرد بضمير المتكلم، أم بضمير الغائب. وهذا شيءٌ يظهر أيضا بوضوح في رواية البحث عن الزمن الضائع× (٨١). ولا يشترط في التبئير أن يكون ثابتاً، وفقا لما ذهب إليه لوبوك صاحب صنعة الرواية×، لأن التحيّز لشخصية معينة طوال الحكاية أمرٌ غير مقبول بصفة دائمة. لذا نجد كتابا، ومنهم فلوبير، لا يستمر على تبئير واحد.

الصوت، المقام السردي:

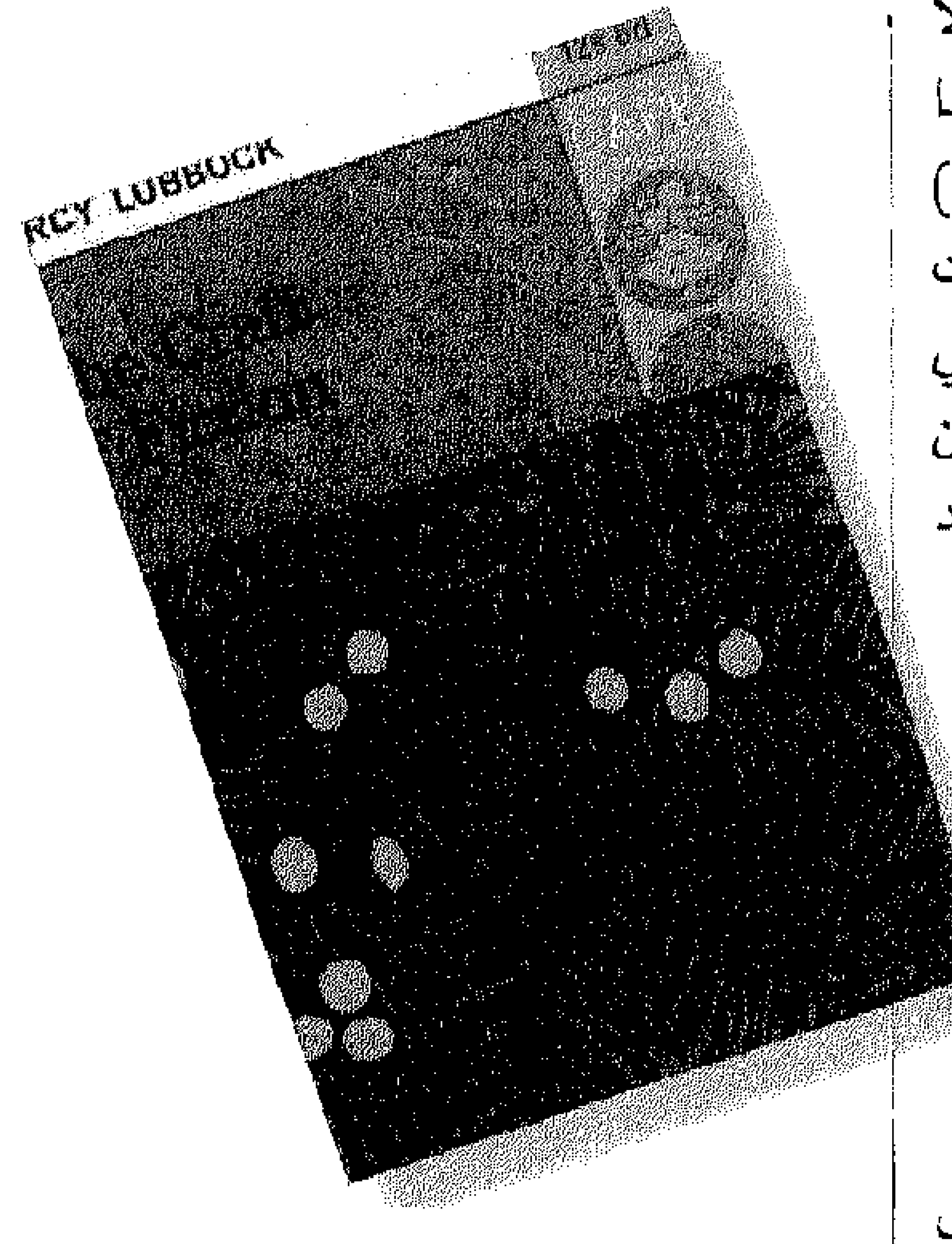
ويؤكد جنيت أن قارئ الرواية - في بعض الأحيان- لا يعنيه أن يعرف من الذي يروي، ولا متى، لكن روايات أخرى، وقصصا أخرى، مثل قصة فاسينو كاني Facino Cane لا يستطيع القارئ في أي لحظة تجاهل حضور المخاطب، ومثل هذا النوع تقوم الحكاية فيه على مستويين، أولهما هو السارد، والثاني هو المروي له أو عليه، ومثال هذا في العربية رواية باب الشمس× لإلياس خوري(٨٢) وهذا النوع من الأثر يسميه جنيت : الصوت(٨٣). وهو - بالطبع - الجهة المخولة صلاحية تقديم الخطاب (الحكاية). ومن المناسب أن نُعرّف بما يحيط بهذا الصوت من سياق زمني، ومكاني، وشخصي، يطلق عليه مصطلح جامعٌ ومانعٌ وهو المقام السردي(٨٤). فما يفترض في السرد أن يكون لاحقا لما يروى، ولكن ثمة حالاتٌ يبدو فيها السرد - من حيث الزمن - مواكباً وموافقا لما يسرده السارد، مثلما هي الحال في الرواية الموسومة بعنوان " أشجار الغار المقطوعة"× لدو جاردان.

والسرد اللاحق يمكن أن يقع في أزمنة مختلفة، وأوقات متباعدة، ولا سيما في الرواية التي يستخدم فيها الكاتب نموذج الرسائل(الترسلية) أو شكل اليوميات مثل مرتفعات وذرنغ× لبرونتي ويوميات خوري في الأرياف×(٨٥). وبكلمة موجزة، يمكن للمقام السردي أن يعتمد على سرد سابق، أو لاحق، أو آخر متواقت : أي الحكاية بصيغة الحاضر المزامن، أو المقحم بين لحظات العمل المروي. (٨٦) والسرد اللاحق هو الأكثر شيوعاً، والمتواقت أقل، لكنه أكثر صعوبة، والسابق (التنبؤي) يكاد يكون نادراً(٨٧).

ويتصل بهذا التقسيم للمقام السردي تقسيم آخر، لا سيما إذا كانت الحكاية مما تحتوي فيه القصة الرئيسة قصصا أخرى. وهذا شيء عرف منذ القديم، فقد ظهر في الأناشيد التاسع حتى الثاني عشر من الأودسة× سردا لقصة ثانوية تربطها بالقصة الأولى علاقة سببية(٨٨). ونجد مثل هذا في رواية أمين معلوف موانئ المشرق× مثلما نجده في روايته ليون الأفريقي× التي تتضمن سرداً لأكثر من قصة ترتبط بالقصة الأولى، فتتكون الحكاية من سلسلة قصص تذكرنا إلى حد ما بألف ليلة و ليلة×(٨٩). ويؤكد جنيت أن القصة الثانية تأتي - في الغالب - لتفسر شيئا من القصة الأولى. وبعض هذه القصص - الثانوية- قد يكون له بعض الاستمرار في الحكاية عموما مثلما نجد في رواية زجاج الوقت× لهدية حسين(٩٠).

وكل حدث ترويه قصة ما هو على المستوى القصصي أكثر مباشرة من

قارىء الرواية - في بعض الأحيان - لا يعنيه أن يعرف من الذي يروي ولا متى أما في بعض الروايات لا يستطيع القارىء تجاهل حضور المخاطب



المستوى الذي يقع عليه الفعل السردي المُنتج للحكاية. ولتوضيح ذلك نذكر المثال الآتي : في رواية أنطونيو غالا المخطوط القرمزي× نجد السارد يخبرنا بأنه عثر على مخطوط، وهذا المخطوط كتبه أحد أبطال الحكاية وهو أبو عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس، ثم ينطلق السارد - وهو هنا أبو عبد الله الصغير - في سرد قصته. فعلى المستوى القصصي نجد ما ذكره الراوي عن المخطوط حدثا يقع خارج القصة، في حين أن ما حكاه الصغير، ورواه، حكاية قصصية ثانية، تكتنفها القصة الأولى، لكنها الأكثر مباشرة من ذلك الذي حكاه ورواه الراوي السابق.

وعليه فإن المخطوط الذي حرره السارد يتضمن سرداً آخر يروي لأبي عبد الله الصغير السارد الرئيس قصة أخرى. فهذه الحكاية الجديدة قصصية، لكنها من مستوى ثالث بالنسبة للقصة الأولى، وثان بالنسبة للقصة التي يرويها الصغير نفسه، وهذا شيء يمكن تطبيقه على الرواية (الترسلية) التي يقصُّ فيها المُرسل في العادة قصة للمرسل إليه.

وظائف السارد:

والمقام السردي يتضمن - فيما يتضمن - التنبيه على وظائف السارد. فالشيء الدارج - خطأً- أن السارد لا



يضطلع بوظائف أخرى غير السَّرد. وهو عند جنيت ينهض بمهام أخرى تتعدى كونه راويا يسرد قصة. أي أنه يستطيع أن يحيد عن وظيفته تلك لأخرى يضطلع بها، وهي إدارة دفة الحكاية، وتنظيم المروي، إذا ساغ التعبير. فضلا عن أنه يستطيع أن يعقد صلة حميمة مباشرة مع المسرود له مثلما هو الشأن في رواية تريسترام شاندي»، محاولا اجتذاب هذا المخاطب، والتأثير فيه، مما يبقيه شديد الانتباه لما يُروى. وقد أطلق جنيت على هذه الوظيفة تعبير الوظيفة الانتباهية أو التواصلية. مثلما نجد الأمر واضحاً في الدور الذي تلعبه حسيبة في رواية زجاج الوقت» لهدية حسين عندما تخاطب الجمهور الافتراضي مباشرة (٩١). وهذه الوظيفة تظهر بوضوح لافت في الرواية الترسّلية(٩٢). وللسارد أيضا أن يقوم بوظيفة الشاهد عندما يحرص على ذكر مصادر أخباره. ومن الممكن أيضاً أن تكون له وظيفة أيديولوجية على النحو الذي نجده في بعض أعمال بلزاك(٩٣).

المسرود له

والمسرود له أحد العناصر الرئيسة التي يقوم عليها المقام السردي. ولا يُشترط فيه أن يلتبس بالقارئ الضِّمْني، بل ربما كان أحد شخوص الحكاية، وقد ينتقل السارد من موقعه هذا إلى موقع المسرود له، وفي هذه الحال يشار إليه باستعمال ضمير المخاطَب. وهذا يكثر كثرة لافتة للنظر في الرواية الترسّلية، فقد ينتقل المرسل في فصلٍ من الحكاية، من موقع الراوي لحوادثَ معينة، إلى موقع المروي له في فصلٍ آخر. أما السارد من خارج القصة فهو وحده الذي لا يستطيع أن ينتقل إلى موقع المسرود له، المروي عليه. وفي هذه الحال يلتبسُ المسرود له بالقارئ أيّاً كان(٩٤). وفي جلِّ الأحوال يعدّ المروي له مؤلفاً آخر للحكاية يسمعها، ويتمثلها، شأنه في ذلك شأن المؤلف الحقيقيّ، حتى ولو لم يكن هو المخاطَب(٩٥).

ان القواعد التي يقوم عليها السرد ظلت منذ القديم موضع اهتمام الدارسين والنقاد

صفوة القول أن القواعد التي يقوم عليها السرد ظلت منذ القديم موضع اهتمام الدارسين والنقاد، فالذين عنوا عناية شديدة بنظرية الرواية اهتموا بالحديث عن الحكاية، وعن ترتيب الحوادث فيها، وعن الحبكة التي تنظم تلك الحوادث تنظيما يجعلها قابلة للتصديق. وعن الشخصيات، وعن الطريقة التمثيلية التي ينبغي أن تتبع في رسم ملامح تلك الشخصيات، الثانوية منها والرئيسة، وعن الإيقاع الذي يضمن لرواية الحوادث السلاسة، والتشويق. وتطرقوا أيضا لما يعرف بوجهة النظر، والراوي. وقد جاء المحدثون ليسرفوا في تتبع طرائق السرد وأساليب (الحكي) وتنوع وظائف السارد، والتبئير، والأشكال الزمنية المستخدمة في السرد: كالسرد السابق، واللاحق، والمتواقت، والاستباق، والتردد، والتواتر، وغيره، مما أضفى الكثير من العناوين البارزة على المشهد السردي.

وقد انفرد جيرار جنيت(٩٦) عن غيره بالتخصص في تقعيد السرد، والانقطاع له، والبحث فيه، وفي جزئياته التفصيلية على نحو زاد فيه على كثيرين، مما يجعله بحق أب السرديات في العصر الحديث. لكن تطبيقه المتكرر على رواية البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست جعل من نظريته في السرد إلى، حد ما، نظريةً لا تخلو من الانتقائية، ومن إغفاله لعنصر المكان ثغرة في نسيج النظر الموضوعي للمسألة.

*ناقد وباحث أردني

١. إبراهيم خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان،وبيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٧١
٢. شرودر، موريس، نظرية الرواية، ترجمة محسن جاسم الموسوي، مكتبة التحرير، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص٤٠-٤٤
٣. المرجع السابق ص ٤٦-٤٧
٤. السابق ص ٥٠
٥. السابق ص ٤٩
٦. السابق ص ٥١
٧. James ,Henry ,The Art of Fiction ,Charles Scribner Sons ,New York,١٩٦٢ وهو كتاب مختلف عن كتابه فن الرواية الذي يضم مجموعة من المقدمات التي مهد بها لرواياته المختلفة انظر= James ,Henry :The Art of The Novel , Charles Scribner' Sons, New York,١٩٦٢ , p. ix.
٨. Ibid ,pp xvii-xvii. وللمزيد من النظر راجع: محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٦٦ ص٤٩.
٩. نجيب محفوظ، زقاق المدق، مكتبة مصر، ط٥، ، ص٣٠٧-٣٠٨
١٠. نجيب محفوظ: بداية ونهاية، مكتبة مصر، ط٥، ص ١٨٤
١١. نجيب محفوظ: اللص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، ط ٣، ص انظر =ص ١٩ وما يليها.
١٢. نقل الكتاب إلى العربية غير مرة كانت الأولى منهما بعنوان: أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، وظهر في منشورات دار الكرنك، ١٩٦٠
١٣. Forster ,E.M: Aspects of the Novel ,Penguin Books ,London, ١٨ ed.p٤٠
١٤. dibI ، p ٤٣
١٥. dibI ، p ٥٤
١٦. dibI ، p ١٥
١٧. dibI ، p٤٥
١٨. نفسه.
١٩. dibI ، p ٧٠
٢٠. dibI ، p ٣٧
٢١. نفسه p٧٤
٢٢. dibI ، p١٨
٢٣. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط١، ١٩٩٨ ص ١٠٠
٢٤. dibI ، p ٢٨
٢٥. dibI ، p ٤٨
٢٦. dibI ، p ٧٨
٢٧. نفسه.
٢٨. نفسه ٨٧-٨٨
٢٩. dibI ، p ٢٩٠
٣٠. Ibid، p١٤٦
٣١. dibI ، p ٤٤١
٣٢. Ibid، p١٢٧-p ١٤٠
٣٣. Ibid، p١٥٠
٣٤. بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، مجدلاوي للنشر، عمان، ط٢، ٢٠٠٠ ص٤١ ولوبوك كاتب بريطاني له مؤلفات عدة منها صور رومانية ١٩٢٣ ظلال إيتون١٩٢٩ و إديث وارتون ١٩٤٧.
٣٥. السابق نفسه ص ٤٥
٣٦. السابق ص ٥٦
٣٧. السابق ص ٧٩
٣٨. السابق ص ٧٣
٣٩. السابق ص٧٠
٤٠. السابق ص١٢١
٤١. السابق ص ١٢٢
٤٢. السابق ص ١٢٤-١٢٥
٤٣. السابق ص ١٣٢
٤٤. السابق ص١٢٨.
٤٥. السابق ص١٩٩
٤٦. لمزيد من النظر راجع: تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، ط أولى، ١٩٨٢ ص١١٢-١١٣
٤٧. السابق نفسه ص ١١٣ -١١٧
٤٨. ممن درس القصيدة الجاهلية في ضوء التحليل الوظائفي للسرد كمال أبو ديب في كتابه الرؤى المقنعة× الصادر بمصر عن المجلس الأعلى للثقافة، ومن عجيب الأمر أن المؤلف لا يدرك الفارق في دراسته بين القصة من حيث هي سرد والقصيدة.
٤٩. راجع ما كتبه كل من سمير المرزوقي وجميل شاكر عن التحليل الوظائفي للقصص في كتابهما المدخل إلى نظرية القصة، دار الشئون الثقافية، بغداد، والدار التونسية للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٦ ص١٩-٧٢.
٥٠. جينيت، جيرار : خطاب الحكاية- بحث في المنهج، (المقدمة) ترجمة محمد المعتصم وآخرين، دار الاختلاف، الجزائر، ط٢، ص ٢٣
٥١. السابق نفسه ص ٣٥
٥٢. السابق ص ٣٧
٥٣. السابق ٣٨-٣٩
٥٤. السابق ص ٤٠
٥٥. السابق ص ٤٥
٥٦. السابق ص ٦٠
٥٧. اللص والكلاب، مصدر سابق ص ٦٣-٧١
٥٨. جنيت، السابق ص ٦١
٥٩. السابق ص٦٢
٦٠. اللص والكلاب، مصدر سابق ص ٩١
٦١. جنيت، السابق ص ص ٦٤-٦٦
٦٢. السابق ص ص ٧٠-٧١
٦٣. السابق ص ٧٧
٦٤. السابق ص ٨١-٨٢
٦٥. السابق ص ٨٩-٩٠
٦٦. السابق ص ١٠١-١٠٥
٦٧. السابق ص ١٠٩-١١١
٦٨. السابق ص١١٣
٦٩. السابق ص ص١١٨-١١٩
٧٠. السابق ص ص ١٢٩-١٣٠
٧١. تيسير سبول: الأعمال الكاملة، تقديم وتحرير سليمان، الأزرعي، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٠ وانظر أيضا: إبراهيم خليل، شعرية السرد وانفتاح النص الروائي في أنت منذ اليوم، أفكار، عمان، ع ١٨٦ نيسان ٢٠٠٤ ص٣١.
٧٢. السابق ص ١٣١
٧٣. إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، المسيرة للنشر والتوزيع، عمان وبيروت، ط١، ٢٠٠٧ ص ٨٨
٧٤. جنيت، السابق ص ١٨٣
٧٥. السابق ص ١٨٦
٧٦. السابق ص ١٨٧-١٨٨
٧٧. المُوضَعة من الموضوعية. انظر السابق ص ١٩٤-١٩٥
٧٨. السابق ص ١٩٦
٧٩. السابق ص ١٩٨
٨٠. السابق ص ٢٠١-٢٠٣
٨١. السابق ص ٢٠٥
٨٢. عالية صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٥ ص ١٩٣.
٨٣. جنيت، السابق ص ٢٢٨
٨٤. السابق ص ٢٢٩-٢٣٠
٨٥. وهي رواية فرنسية. ويبدو أن توفيق الحكيم في يوميات نائب في الأرياف قد تأثر بها، واقتبس منها عنوان روايته.
٨٦. السابق ص ٢٣٠-٢٣١
٨٧. السابق ص ٢٣٣
٨٨. السابق ص ٢٤٣
٨٩. انظر ما كتبنا عن الرواية في ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠ ص ١٢٤-١٤١.
٩٠. نارة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦ وانظر : إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧ ص٩٧-١١٢
٩١. السابق ص ٩٧
٩٢. جنيت: السابق ص ٢٦٤
٩٣. السابق ٢٦٥ وخير مثال على السارد شاهدا هو عربي في رواية أنت منذ اليوم× لتيسير سبول. والراوي في باب الشمس× لإلياس خوري.
٩٤. السابق ص ٢٦٨
٩٥. السابق ص ٢٦٩
٩٦. من مواليد عام ١٩٣٠ نشر بين عامي١٩٥٩و١٩٦٥ مقالات عدة جمعها في كتاب سنة ١٩٦٦ وصدر بعنوان محسنات. تبعه مجلدان بالعنوان نفسه، وقد تضمن الثالث منها كتابه خطاب الحكاية ١٩٧٢. وفي سنة ١٩٧٦ نشر إيماءات وسنة١٩٧٩ نشر المدخل إلى جامع النص. وفي ١٩٨٣ نشر العودة إلى خطاب الحكاية. وفي العام ١٩٨٧ نشر كتابا حول ما يعرف بهوامش النصوص سماه" عتبات". وفي ١٩٩١ صدر له المتخيل والأسلوب.



الرابحون في قضايا خاسرة!

نادر رنتيسي *

تتغذى ظاهرة تكفير المبدعين والمفكرين بقضايا تتورّم بها منصات القضاء؛ إذ لا يكاد يمر شهر دون حادثة جديدة يلاحق فيها مبدع، ويطالب محركوها بنزع صفة الاسلام عنه.. كما لو كان مغلفا بريديا غير جدير بطابع يحمل رسما مقدسا!

.. و" **الظاهرة**" أصبحت شريطا ممجوجا لا يستثير الكثير من ردود الفعل؛ إذ يكفي بيان محفوظ لمثل تلك الغايات يندد بـ " حراس الدين" ووصايتهم على الفكر والأدب، داعيا إلى الوقوف أمام قوى تشدّ المجتمعات العربية مئة عقد إلى الوراء. حتى بتنا، في المجمل، أمام فعل مكرور يستدر رد فعل باهتاً في صراع لم تتغيّر مفرداته، ولا أبطاله الذين يزيدون بمقدار ما ينقصون!

ينسحب هذا الخوف على أطراف أخرى كالإعلام والجمهور المؤازر هنا وهناك، من عامة ومثقفين، وهذا ما يتضح من مقارنة عاجلة بين الضجة التي أثيرت حول قضية نصر حامد أبو زيد العادلة، وبين قضية الشاعر المصري المعروف أحمد الشهاوي، جهة جذب الرأي العام إلى دائرة صراع مفتوح في إحدى حلقاته، مما ساهم في استعار النار حولها سنوات حتى ما بعد صدور قرار التفريق الذي كان أجلى مظاهر ردّة العصر الذي نعي.

في المقابل بقيت قضية الشاعر الشهاوي، التي انحدرت إلى مستوى "النكاية" بين طرفي الصراع، مادة إعلامية محدودة لملء ما يتبقى من السجال في الفضائيات والصحافة الورقية والإلكترونية حول المذهبيات وإفرازاتها السياسية اللزجة؛ من دم ساخن في كذا دولة عربية.

.. **فمنذ** سنوات قليلة استأثر صراع المذهبيات بكل الموجات المسموعة والمرئية، والهامش المتبقي من فائض تلك الحوارات يتم فيه لوك قضايا من فرط تكرارها باتت عاديّة، وكل شرط فيه يصطف، بآلية سريعة، أمام الجواب الذي لا يتمهل المشاهد ليسمعه وهو يمضغ " القنوات" بيديه مثل طعام زائد في الفم!

على مدى السنوات العشرين الماضية التي تظللت سمواتها بـ "طيور الظلام"، كانت ثمة قصدية لدى العديد من المحامين العقائديين، ورجال الدين في افتعال قضايا تحاول الحد من حرية الإبداع: كلمةً وصورةً ولحنا. وفي كل مرة كان يرتد الأمر عكسيا؛ فالكتاب الذي يُمنع يتم توزيعه على نطاق أوسع بكل قنوات التحايل، والكل يتذكر حكاية رواية " وليمة لأعشاب البحر" التي لم يكن قد قرأها حين صدورها قبل منتصف الثمانينات سوى مئات من القراء العرب، لتصبح بعد ذلك الرواية الأشهر؛ ويتم بيع طبعاتها الرديئة " المهربة"، في بعض البلدان، بضعف سعرها الحقيقي!

ولا يخسر الدعاة؛ إذ لم يكن دافعهم في الأصل ربح القضايا الخاسرة، وإن أقرّ القضاء غير ذلك، في غير مناسبة؛ كان وما يزال هدفهم ضوءاً متمهلاً على صورهم في الصحف والمجلات، وكاميرات ثابتة على وجوههم في المحطات الفضائية، في حوارات يبثون من خلالها مرافعاتهم، ويُسمعون الناس ما كانوا قد أحجموا عن سماعه قبل زمن!

وغير القامات الإبداعية العالية التي حاول دعاة كثيرون تسلقها والإضاءة على أكتافها، ثمة رابحون صغار، كما الدعاة في تلك القضايا الخاسرة، يستجدون تكفيرا يجعل أسماءهم بارزة عن السطور الضوئية المستقيمة، وليس هذا تعاقبا مجازيا للصور؛ فقبل سنتين، وفي أحد المعارض العربية للكتاب تم بث خبر على نطاق واسع يفيد أنه صودرت مجموعة من الكتب في مطار البلد الذي يستضيف المعرض، ومن بينها روايات الراحل عبد الرحمن منيف. وما هي إلا ساعات وكانت البيانات تتراشق عبر البريد الإلكتروني والوكالات المحلية، موقعة بأسماء الكتاب الذين ذكروا في ذلك الخبر.

..**بعد** يومين صرّح الناشر بأن كل الكتب التي قيل أنها منعت لم تمنع، وأنها قد دخلت ذلك المعرض بعد أن تم اعتراضها " مؤقتا" لتواجدها، بالمصادفة البريئة، في الصناديق التي تحوي روايات منيف!!

* كاتب وصحافي أردني

المعايير القرائية الشعرية: دلالة النصّ والذات في الشعر العربي

أحمد الخطيب *

إضاءة: تتشكّل المعايير القرائية للشعرية العربية من دلالة النصّ الداخلي، فهو الكاشف المرئي لتلك الفضاءات التي تتداخل خلالها المفردات، لتشكّل هاجساً لغوياً في مراحلها الأولى، وهو الكاشف التقني لتلك المدخلات التي تتوسّط العملية البنائية، والتي تقرر فيما بعد الوجهة القرائية للنصّ بشقيه الداخلي والخارجي، من هنا نحسبُ أنّ القراءة الشعرية تعتمد في أسسها البلاغية على منهج يقرره المتلقي، وفق ما يُتماس معه من هواجس لغوية ترشده إلى تلك الظلال الخفيّة " المساحة الخفية " في القول الشعري، حتى تتم عملية التوازن بين ما هو داخل وما هو خارج.



في قراءتنا للشعر العربي، ثمة ما يقودنا دائماً للتمسك بمنهلّ الكلام البدائي، فنحن إذ نظفر بكثير من اللذة، ونحن نتمسك بالخفاء الدلالي الذي يتقنّع خلفه الكلام الشعري، إلا أننا كثيراً ما نفقد البنية التواصلية بين ما هو مسموع وما هو مقروء، لذا كثيراً ما نصطدم بنصوص نظنها للوهلة الأولى نصوصاً خارجة عن مدلولها اللغوي، رغم ما ينتظم فيها من انسجام تقني فني، فنحن أمام حالتين من الاتصال، حالة شفهية تعيدنا إلى أصل الشعر، وحالة كتابية تقودنا إلى إعمال الذاكرة في المستجدات التي طرأت وتطرأ بشكل كبير على مسيرة الشعر العربي، وهما حالتان تضعان أمامنا نصّاً واحداً بغرفتين مختلفتين تماماً، غرفة لها شبابيكها وأبوابها " الحالة الشفوية "، وغرفة بلا شبابيك وأبواب، وفيها من دوائر الهندسة ما يخفي وراءه كثيراً من الخطوط الأولى، أو النقط الأولى للبيكار الهندسي " الحالة الكتابية " فكيف نفرق إذن بين حالتين لنصّ واحد دون الرجوع إلى أصل الذات الفاعلة والمسيطرة على الخارج الشعري، صلة التماس النهائي بين الشاعر والمتلقي.

جاء اهتمامنا بالذوات الشعرية من منطلق أننا أمام هاتين الحالتين، فإذا ما استطعنا الفرز بين الذوات في العملية القرائية، فإننا سنمسك بجذر الرؤية النصيّة التي يقوم عليها الداخل، وعليه يكون تقسيمنا للذات مدخلاً للبحث عن القيادة المركزية للنصّ الشعري، والذي يتناوب عليه كلّ من الداخل الشعري " النصّ الشفوي "، والخارج الشعري " النصّ الكتابي ".

١) " كزهر اللوز أو أبعد "×: شمس الذات المطمئنة

في الشعر تبدو فعالية الاستكانة للذات ومعززات وجودها وانشغالها بما وراء الحدث أو ما هو أعلى من هرمه، من الإشارات الواضحة لحضور العتبة الكبرى للنصّ الشعري، من هنا تبدأ الذات الشاعرة بالقفز عن كثير من محطات التجربة، تجربة اللحاق بالمعنى ودلالات الفضاء، حيث تنشغل بأدقّ تفاصيل الإيقاع، إيقاع المعنى متصلاً مع بنية إيقاعية ذات

جرس وقفي غير خاضع للقياس، ولا يتأتى هذا إلا بعد أن يصبح الشاعر أمام غيوم المراوغة، تلك المراوغة التي تضبط حدود الديوان ككيان جامع لذات واحدة.

تحديد هذا المفهوم، أو ربطه بتجربة سيق لها من الجماليات ما هو مربوط بالمفهوم الإلهامي، أو المفهوم الذي تنبسط فيه قوّة الوعي ودلالاته المعرفية، مع جملة المفاتيح التي تنحدر من فضاء التشكيل، تشكيل المعنى الإيقاعي للمفردة، وانفتاحها عن بؤر التخزين، التراثي والإنساني مثلاً، من الصعب بمكان أن نحدد له آلية للقياس، ولكننا نستطيع أن ننضبط داخل كيانه المتشعب، مراقبةً، وإسناداً، وتفكّراً بما ينجزه النصّ من عوالمَ ـــ رغم مراوغتها ـــ ذات مواصفات إنسانية ملموسة.

الشاعر المعرفي " وهي تسمية أحبّ أن أطلقها على الشاعر محمود درويش"، شاعر استطاع عبر مرايا قصائده أن يحدد الذات ويعرّفها، بلا تكلّف أو نسخ، واستطاع أيضاً أن يكشف تقلّباتها وأحوالها، وأن يستقرّ على ذات واثقة مطمئنة.

إن مجمل ما كتب درويش يحدد هذه الآلية، وينعش هذا التفتّح المعرفي للذات المطمئنة، وهي في أولى تجلياتها، وانجذابها إلى المركب الصعب، المركب اللغوي الغيبي.

في مجموعته الشعرية " كزهر اللوز أو أبعد " ثمة عتبة كبرى، " عتبة الذات" عتبة تتعمّق فيها جملة الكيف، عتبة اختزلت فيها كافة العتبات الذهنية والنفسية، الضيقة والمفتوحة على ملكوت لا ينتهي، المؤازرة لفاعلية الهدم، والمنضبطة في حدود البناء المتراص الذي يتخذ من الهدم حجاباً لواقع معيش في الذرة التي يعوّل عليها البناء من جديد.

في الذات المطمئنة ثمة باب مشرع على الاتجاهات والاحتمالات كافة، ثمة تقطير للأفعال التي تعود على نقطة البداية، بداية التشكل، بداية الجمهرة، وبداية النظر من علٍ، النظر بعين المعرفي، المعرفي الذي يترفع عن السطحيات، ويرى في نفسه إمكانية القيادة، قيادة الآخرين إلى حوض المعرفة، لهذا لا تتوانى الذات لمطمئنة عن تحييد النفس لصالح الذات المجموع، وهو تحييد مبني على قوى كامنة في الذوات التي انسلخت عنها:

وأنت تعدّ فطورك، فكّر بغيرك
لا تنس قوت الحمام
وأنت تخوض حروبكَ، فكّر بغيرك
لا تنس من يطلبون السلام
وأنت تسدد فاتورة الماء، فكّر بغيرك
من يرضعون الغمام
وأنت تعود إلى البيت، بيتك، فكّر بغيرك
لا تنس شعب الخيام

ربما تستأثر الذات المطمئنة على الذوات وهي في طريقها لتغييب النفس كلياً، ولكنه غياب ضمني يحفظ لها أثرها، فهي وإن أطلقت شرارة التفكير بالغير إلا أنها في كل ذلك تستند على أنها مفتاح للذوات، مفتاح وصول لا مفتاح انقطاع:

وأنت تحرر نفسك بالاستعارات، فكّر بغيرك
من فقدوا حقّهم في الكلام
وأنت تفكّر بالآخرين البعيدين، فكّر بنفسك
قل: ليتني شمعة في الظلام

وتكتشف الذات المطمئنة في مجمل تقلباتها سكّة الذوات بدء من انتظارها لحظة الانطلاق وانتهاء بلحظة القطف، حيث أنها تعي تماماً أن الحراك النصّي ما هو إلا مقدمات جزئية تشتدّ وتضعف، يعلو صوتها ويخفت، تكرر نفسها وتشطب ما علق بها من زوان، لأجل لحظة البعث، بعث النصّ الشعري من مادة ورقية إلى أفق كياني كائن في النفس البشرية

لا أنام لأحلم – قالت لهُ
بل أنام لأنساك. ما أطيب النوم وحدي
بلا صخب في الحرير، ابتعد لأراك
وحيداً هناك، تفكّر بي حين أنساك
لا شيء يوجعني في غيابك
لا الليل يخمش صدري ولا شفتاك
أنام على جسدي كاملاً كاملا
لا شريك لهُ

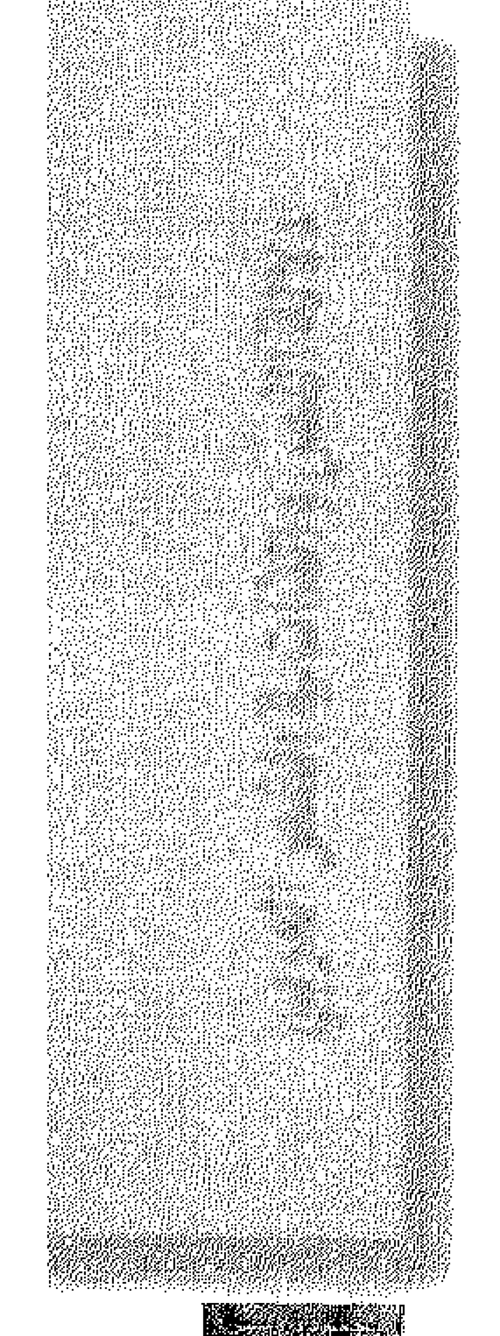
إذن لا شريك للذات المطمئنة بعد أن صهرت ـــ وهي نائمة تحت حرير الكلام ـــ جميع الذوات الجزئية في النصّ، لتخلد وحدها في مساحة النهوض، بعد أن تستلم من الشاعر نصّه منفتحاً على أثير الحياة، وبعد أن تغيّبهُ، لتحمل أعباءه وحدها وهي تسعى في مرايا المتلقّين، لتعكس حراك الذوات كما ترى هي، لا كما يرى الشاعر

هيَ: هل عرفت الحبّ يوماً؟
هو: عندما يأتي الشتاء يمسُّني شغف بشيء غائب، أضفي عليه الاسم، أيّ اسم، وأنسى
هيَ: ما الذي تَنساه؟ قل!
هو: رعشة الحمّى، وما أهذي به تحت الشراشف حين أشهق: دثريني دثريني!

وعندما يستقيم فعل الذات المطمئنة، ويطمئن الشاعر بأنها قادرة وحدها على تفعيل الذوات كواجهات للنصّ الشعري الداخلي المغيّب في الخارجي، عندها سيّان أكان موجوداً في الإطار الخاص للنصّ، أم في الإطار العام، لأنّ ما يهمّ هو إبقاء حيوية النصّ قابلة للحياة

وأنت معي يعرق الصمت، يغرورق الصحو بالغيم، والماء يبكي ويبكي الهواء
على نفسه كلما اتّحد الجسدان
ولا حبّ في الحبّ
لكنه شبق الروح للطيران

إذن منذ أن تطلق الذات الباحثة شرارة التكوين لنصٍّ محتمل، تتدخل الذات المطمئنة في مجريات السرد الشعري، تماماً كراوي الرواية، لا يظهر الراوي إلا لماماً في الصفحات المحبّرة، ولكنه في السطر الأخير يفصح عن نفسه إفصاحاً غيبيّاً، من هنا نرى أن الذوات الشعرية في كثير من النصوص لا تلتزم بالترتيب البنائي الفكري للنصّ، خارجة عن سياق الكلام، في محاولة لتأصيل



النفس وراء كلّ جملة مفتوحة على احتمالات التأويل، ولكن الضابط المستأنس بنفسه وقدرته " الذات المطمئنة" يمتصّ هذه الفوضى، ويقدمها ظلاً لحكمته وقوة تأثيره.

وأسألها: كيف جئت؟

تقول: أتيتُ مصادفة. كنت أمشي

على شارع لا يؤدي إلى هدف

قلتُ: أمشي كأني على موعد

ربما أرشدتني خطاي إلى مقعد شاغر

في الحديقة، أو أرشدتني إلى فكرة

عن ضياع الحقيقة بين الخياليّ والواقعي

وأخيراً عندما تستشعر الذات المطمئنة بأنها أصبحت متوّجة على الاسم والمسمّى، تعيدُ دورة الكلام إلى مبتداها، لأنّ حقيقة النصّ الشعري واكتنازه على هذه الفضفضة الإنسانية لحقول المعرفة، وتوازنات الفكرة، لا يمكن لها الانفتاح على الداخل الشعري إلا من خلال دمج التابع بالمتبوع، عبر قوّة مؤثرة وجاذبة لا يملكها إلا الشاعر في المستوى القرائي الأول، والمتلقي في المستوى القرائي الثاني، وبينهما حقل من الدلالات التي تفرزها الذوات في مسيرتها نحو تشكيل نصّ لا يقوم إلا على مثل هذا الانفتاح المتخيّل للكلام.

٢) كأني أرى:×

الفرائد العينيّة والماديّة للذات

ما يمكن لهُ أن ينسحب على بيئة الذات في طريقها إلى ما وراء الخبر، انقسامها إلى فرائد عينية وماديّة، فعينيّة الذات شكلها الهلامي غير المستقر على هيئة واحدة، وماديتها جبلّة الذرّة التي لا ترى بالعين المجردة، والحديث عن ائتلاف الذرّة الأنثويّة مع المجهر الذكوري، هو حديث شمعي يكاد ينصهر أمام هذا الاصطدام الفراغي الذي يحدثهُ الفضاء الشعري بمراتبها، مرتبة الوجود، مرتبة التواصل، ومرتبة التلاشي.

إنّ مثل هذا الوقيعة بين نافذتين كلاهما نابضة وضاخّة للفعل الشعري، قادرة على نسج الخطّ الدفاعي الأول للمفردة التي تسعى الذات لتحفيزها ودفعها إلى البوح بما لديها من علامات وقفيّة شعريّة أحياناً، وسرديّة أحياناً أخرى، وكذلك دفعها إلى محاذاة الفعل الملكوت الذي ينبض بين مساحتين، مساحة القراءة، ومساحة التأويل، فالفعل الملكوت قائم على استحداثات بنية عينيّة للذات، تتوفّر فيها شروط المصاحبة للداخل، فيما تقدّم الوقفة الشعريّة جملة الفرائد التي تصطحب الماديّة الواقعية التي ينبني عليها مقام اللغة.

من هنا تأتي جملة الفرائد ضاغطة على عصب النصّ الشعري، متحدة مع ذواته، حيث يغدو الفعل الإشاري ميداناً للتوفيق بين العيني والمادي، وبذلك ينسحب على مرابط اللغة، وأصول التكوين البلاغي، ووجهة النمو الاستشعاري للكلام، حتى في أشدّ حالات التكتّم الشعري التي تصبغ قصائد الشاعر عبد القادر الحصني في ديوانه " كأني أرى ".

التكتّم الشعري هو من الفرائد التي يختصّها الحصني في مساحات التوزيع والتفريع اللغوي، ينهل من ظلالها ما يمكنه من فعالية قدريّة الصورة وإنشائها إنشاءً لا يليق إلا بجسدها البلّوري، تشفُّ عن الغيريّة البصرية، وتستقيم مع المدلول الحسّي، وهو بذلك يتفرّد في نصوصه بإنتاج ما يمكن لنا أن نسمّيه " النصّ القيمة "، بميوله القيمي الذي ينجز الذات بإنشائها التراكمي، بعيداً عن التفصيص الذهني وانجراره إلى مساحات الحشو والنسخ.

تذكّرت قلبي

تذكّرت أني رأيتك

قلبي تذكّر

تذكّرت شمسك

عبّاد شمسك هذا الذي يعتريني

بروح يبللها النور،

ألثم ما يتساقط من رطب الجمر

حين تغطين بالقبلات جبيني

البحث عن الذات المطمئنّة هو بحث مصاب بذكورة الكلام، لهذا تبقى اللغة متحمّسة للولوج في عينيّة المعنى، معنى إنشاء الحقيقة، لتتوازن اللعبة الشعرية مع إنشائها القيمي، إذا جاز لنا أن نسمي التفصيص الذهني نوعاً من أنواع اللعب، فإذا ما استرسل راوي الفكرة بتفريع فكرته على النمط السؤالي للكلام، فإن عين الشاعر تعمّق من شبكة الوعي، لهذا لا يريد لهذا التفصيص أن يسحب الذات من التجربة، رغم التقية التي يحدثها التمازج المادي مع فضاء الأنا

سألتك: لا تتركي حجراً نائماً وحده في العراء

ولا تتركي الأرض ترنو إلى زهرة وحدها في الإناء

ولا تتركي عاشقاً، ليقول: " كأني غريبك بين النساء"

ولا تتركيني

ونجد أنّ الشعرية المنتدبة عن الذوات، هي من أعمق الشعريات التي تتحدد من خلالها رؤية الأثر البلاغي الذي يستنطق اللغة من بعدها الكوني، فهي في صلاة دائمة للإيقاع بأكثر المسمّيات شفافية، فالذوات في أنساقها المادية لا تتعدّى كونها حارس اليقظة الشعريّة، اليقظة التي يراهن عليها في مساحات التوزيع والتفريع، توزيع النسق الكلامي، وتفريع السياق الدلالي الذي يرتبط مع الأنا ارتباطاً

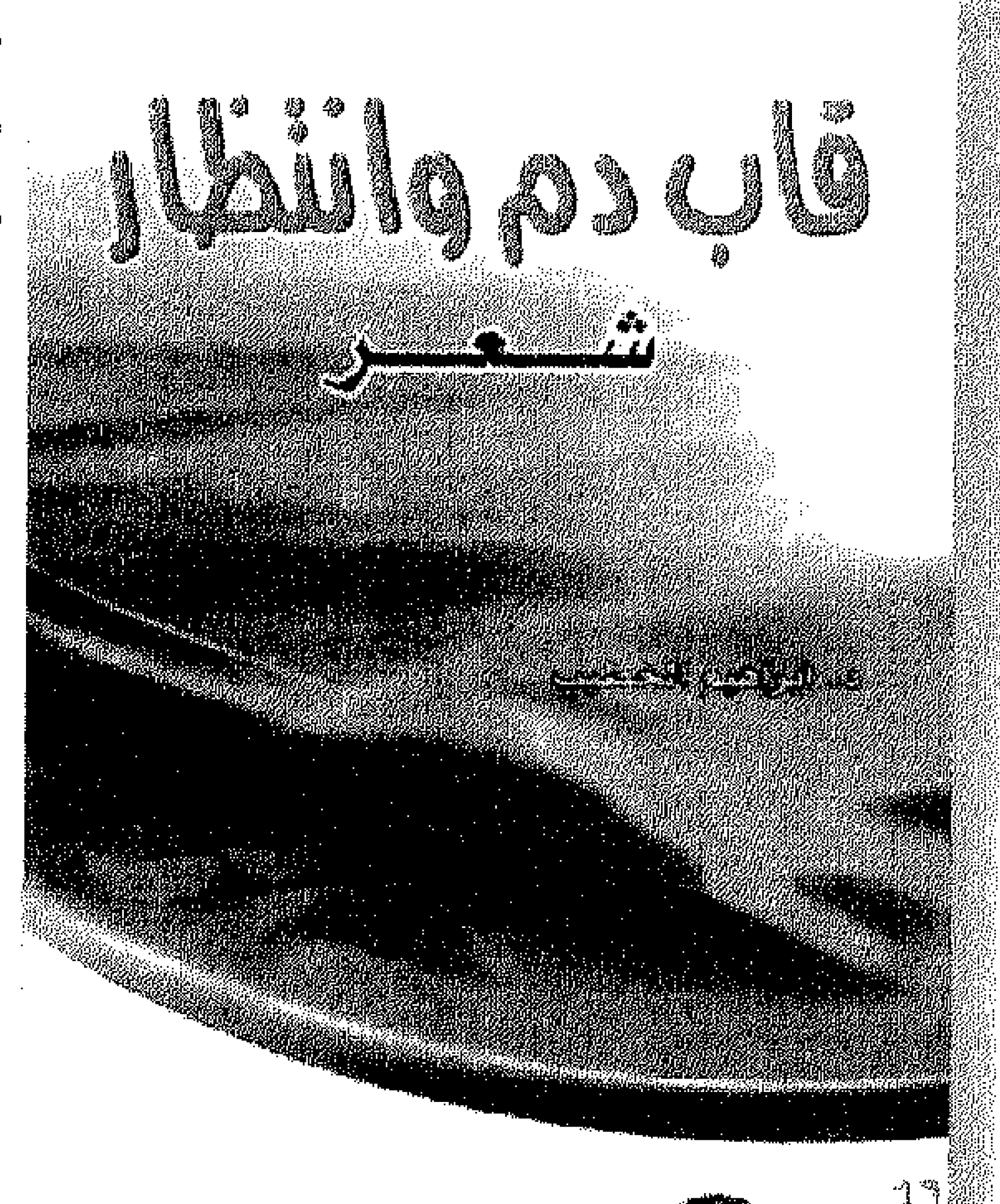
عندما تستشعر الذات المطمئنة بأنها أصبحت متوجة على الاسم والمسمى تعيد دورة الكلام إلى مبتداها

عينيّاً. نحن الحوريّات المسحورات المنسيّات
وراء صخور الشطآن،
وخلف بياض الأوراق
نحن المسكونات بموسيقى الأمواج
وأجراس الأبراج
وإيقاعات المرجان الخالد في الأعماق
نحن التشكيلات الأجمل للفوضى
حين يهمّ التكوين برسم هيولى الخلق،
فترتبك الأرتال،
وتضطرب الأنساق.

وإذا ما أسندنا حقيقة البحث عن جملة القول الشعري إلى الفرق التركيبي الزمني للذوات في النصّ البصري، فإننا نلحظ بأنّ الذات الباحثة التي لا تتصل بالعملية الشعرية، هي جذوة الانتقال من واقع لم يعد واقعاً، إلى واقع مُتخيّل، مع التأكيد بأنّ الذوات الشعرية هي فصوص القطع والوصل للجملة الاعتيادية وغير الاعتيادية في البناء الشعري.

أقصّ عليه الأقاصيص عن أرخبيل نجوم،
يجوس شواطئه بالقوارب بحارة من سلالات قرطاج،
أو أرسلهم هانبعل،
ليكتشفوا خطة للوصول إلى قلب روما،
ولكنهم صادفوا في الأزقة،
بين النجوم نوافير،
ينحتها العنبر،
ويصنع منها صبايا،
يمسن،
كما قصب المصّ والسكّر،
فظلوا هناك،
ولم يبحروا.

إنّ هذا الانسحاب الذهني إلى ما وراء الذات الباحثة، هو صمّام الأمان الذي يضخّ كلّ ما تحتاجهُ الذات المطمئنّة، من سلالات نصّيّة، تتربع في هيئتها شعلة الانكفاء إلى الداخل، بحيث تصبح هذه السلالات منطق الطير بالنسبة للشاعر، وهو في طريقه لتأسيس عالم توصيفي لزمنين مؤتلفين بالفرائد، ومختلفين بالموائد، نحو تأصيل شمس المعنى



أرى في كتاب المرايا
حقيقة شمسي التي تسفرُ
أقلّبهُ موجة موجة كلّ يوم
كما تفعل الريح والأبحرُ
فيفجؤني أنّ هذي الحياة
تزخرف أسماءها والصفات
وتسكب غير الذي تعصرُ

هكذا يستحثّ النصّ الشعري دلالتهُ العينيّة، عبر هذه الرؤى المؤتلفة، والمخالفة لنوع المادة الزخرفة التي يتكئ عليها الكلام، فهو وفي سياقه التأمّلي للذوات ومرجعياتها وأسمائها وصفاتها، يعي تماماً بأن النتيجة حتماً لصالح حقيقة المعنى وشمسه، ذلك أنهُ مقيم بالمطلق اللغوي، المحفوف باللاوعي، والمصاحب للفرائض الشعرية التي تشي بالطمأنينة والأمان، لأنه المستودع الأزلي للذات وتحوّلاتها.

٣) لسان النار × مقام الذوات

في مقام اللغة المرن تبرز قيمة الفعل الحدْسي للكلام، وفيه أيضاً تتصاعد جذوة اقتران الفاعل بالمفعول، والمضاف بالمضاف إليه، وحسب هذا المقام أنّهُ مقام مشبعٌ بالغيْريّة، غيْريّة البنية والتصوّر، يشي في كثير من محاوره بالدلالة المحاريّة إذا جاز التعبير، وهو أيضاً مقام لا ينفتح على حال الذات الواحدة بقدر انفتاحه على أحوال الذوات، الذوات النصيّة المقترنة في خصائصها المائية بما وراء اللغة، وكأنّ اللغة هي التي تفتح على رؤية الشاعر، تتلمّس مسببات هذا الانفتاح، بدءً من " أنا " الشاعرة، وانتهاءً بمحمول ما يقدّمهُ النصُّ الوراثي التركيبي من حياة ظاهرةٍ في الدلالات الممنوحة للذات.

إنّ مثل هذا التصوّر البنائي لحركة الداخل المناط به، تحويل المادة من رقاع لغويّة تستند في هيئتها الأولى على المنجز الذهني للفاعل، الفاعل الكلامي، إلى حراك قَدَري يمارس فعالية هذا المنجز عبر استسلام المفعول به لقدريّة الفعل الخارجي، يقود النصّ الشعري إلى الانفتاح على صيغة مفخّمة زئبقيّة الشكل، ومرقّقة تنهض بالذات المطمئنّة.

هذا التصوّر يقودنا إلى ممارسة الانفتاح على تحوّلات الذوات لنرقب مُدّخراتها السّببيّة، فكلّ فعل بنائي للكلام لهُ ما يوازيه من مسببات الإضافة، إضافة الذات الفاعلة إلى جاراتها المنفعلة، فنحن إذ نلمس مثلاً حضور النار في ذاكرة الانكماش، إنما نقيم حالة من التوازن بين ظهيرين للذات، ظهير منفتح انفتاحاً بصريّاً على المادة، وظهير منغلق على حواس هذا التصوّر البصري، لذلك نؤطّر سببيّة الانفتاح والانغلاق بظهير ثالث هو إضافة المتخيّل على الظهيرين، لتبدأ قراءة الحضور من مقام " وفتّحتْ أبوابهُ " وهو مقام مُدّخر افتراضي قادر على ضبط الفرائض الشعرية التي يسعى الشاعر إلى إقامتها لغايات الوصول إلى الذات الشعرية المطمئنّة.

تنفتح قصائد الشاعر أحمد



الشهاوي في ديوانه " لسان النار " على جملة من الأخيلة السّببية التي تقود النصّ الكلامي إلى تربته القَدَريّة، احتفاءً بالمقام الإنساني الذي ينشغل بمرايا الواقعة الشعرية، وهي بذلك ترتّب سُلّمها التصاعدي عبر الترقيم الحسّي للمفردة " اللبنة " الأولى، لتجمل إيقاعات البناء الشكلي عبر وسائط الهالات الافتراضية للمادة، بحدود ما تسمح به الفرائض الشعرية.

لستُ المتهشّم في إبريق من كلمات
لستُ أنافسُ
من وضع النقطة فوق النونِ
لستُ المأخوذ بقاموس الرملِ
لستُ الذائب تحت لساني
لست أنام على شاطئ دائرةٍ
تاه المركز فيها"

إن تفريغ الذات من حمولتها الوقفيّة، هي النبتةُ الصالحة بالنسبة للشاعر، غايتهُ في ذلك تحميل الجملة إيقاعاً سببيّاً يدخل من خلاله إلى مركز الرؤيا، كما أنهُ بهذا التفريغ يحدّد منشأ الكلام، درءً من الوقوع بمطب السببيّة اللغوية التي تؤخّر وتحجز الذات عن متابعة الصعود إلى ما يمكن أن نسميه، " سلّة المُتخيّل " المشحونة بطاقة قَدَريّة من الانفعال الوقفي، وكأن كلّ ما يلي الذات من جمهرات بصرية محتبسة داخل الكلام هو وقفاً على ما تظللهُ الفرائض الشعرية.

لستُ المذبوح كتينة شوقٍ
تفرك عينيها في موسيقى الفجر
وتنعى طينتها
لستُ أواجه قمراً من صخرٍ
ضيّعني
وأضاع تواريخي
لستُ النائم في مطرٍ لا يأتي
لكني أتتبع ــ حذراً ــ غيمة روحك
فالتقطي قلبي
سأؤجّل قبري بضع سويعات
كي أحيا فيك

وتحيا الذات قريباً من المحذوفات، لأنها وحدها القادرة على نبش أعماق الدافع القدري للكلام، إنها تؤجّل بالمحذوفات كلّ ما من شأنه أن يستتر أمام سببيّة الوصل، لتصلَ بهذا الدافع القدري إلى صيغة " وفُتِّحتْ أبوابهُ "، لتبدأ عملية اختيار المُدخلات النصّيّة التي تساهم في تحويل المادة من رقاع لغوية، إلى حراك مشهدي.

المحذوف من الذاكرة
المحذوف من النسيان
المكتوب بشكٍ في سيرة مائه
يبحث ــ حتى ــ عن شاهد قبرٍ
في نهديك
الذابل في مجد الأمكنة الخمسة
لا يرفع كفّا
أو يدفع حتفا
أو يأسر مشهد صورته في فيلمين اثنين
يذوبان بقاع بصائره.

هذه المشهديّة التي تقودها الفرائض الشعريّة، تتحسّس موجباتها من لدن النّفْس اللوامة، فهي بتصاعدها الأزلي الداخلي الظاهري المحمول على الذات، تبحث وبأشكال مختلفة عن مسبباتها الوجودية، فهي ظاهرة للعيان، ومختفية عن الأعيان، تتقدّم الوجود، كما لو أنها هنا في ظاهر الوضوح غيباً، وفي باطن الغموض شهوداً.

في غرفة مجهولة
من نقطة سوداء في هذا البدد
أنت انتقيت نساءك
دخلت غابة ذكريات
ووضعت إصبع نارهن
في قلق الثقوب
حملت شمساً ماحقة
سوداء لا تمشي
مات عنها العارفون
ركبوا سفائنهم
إلى جهة الندى والصمت
فاركب سفينة ذاتك
لا ترفع شراعا
فالموج موجك
والريح أنفاسك.

وعندما تصل وقفية الذات إلى مبتغى ما يتأمل الشاعر من مكونات لها ومخرجات تلقي ظلالها على الوجود الشعري، يبدأ بزحزحة فردية اللفظة، معنًى وشكلاً، رغم انحسار الصورة في إطار واحد مكشوف، إلا أنهُ يعي أن الذات ما هي إلا ذوات منتشرة في أخاديد مرآة الحياة، وهو مقام تصوّري غير مسبوق لا بالفعالية ولا بالإضافة.

أنا رافع صورتي في العراء
غير أنّ وجوهي عديدة
لا وقت لي في الزمان
فاقرئيني
أنا الحرف
الذي لم تلده اللغات
لم تكتشفه يدُ

إنهُ مقام وقفي للذات، مختزل في حرف، ومتعدّد في الوجوه، قائم بظاهرية الكلام، وباطن في المشهد المعرفي، لا تسحبه الأمواج رغم صبوة رمل الشاطئ البصري، إنه مقام العودة، عودة الفرع إلى الأصل.

أعود إلى النصّ
كلّما خذلتني يداي
أعود إلى التيه
كلما ضاق بيتي عليّ

وكما تعود الذات إلى الحرف، يعود الشاعر إلى المعنى، يبسط مقتنياتهِ على بساط التأمّل،



قريباً من ظاهرة الانفتاح، بعيداً عن ظاهرة الانغلاق، انفتاح الكلام على المبنى، وانغلاق المعنى على أسماء يحرّرها داخلياً، ويقدّمها قرباناً للخارج المتحرك في دائرة المُسمّى، لتؤسس الذات وجودها الأثيري المُحتفى بهِ في مقام الصعود.

إلى أين سيأخذني الباب المغلق
أبهزة كتفٍ تتحرّر أسماءٌ
هل تهربُ فاصلة من نقطتها
أوتنهدُ سماءٌ فوق دماغي
سأعود إلى الإيقاع
وإلى صمت موروث من أمي
سأحرّرني من شوفانك
من أن تتكلم روحي
إلى حرفٍ
من إسمك.

وإذا كانت الذات في طريقها الوعر تخاطب طوقها المرهون بالعزلة، فإنها تكشف بلا وعيٍ عن مدّخراتها الوقفية، ومع هذا تبقى منشغلة إلى أبعد حدّ بتسليم الراية إلى مثيلاتها من الذوات، أليست هي مفصلاً من هذه المفاصل، ولكن أين موقع " الأنا " في الذات، أليس في البينيّة القائمة بين مجموع الذوات المتخلّقة في النصّ، أو في الخواص العائدة إلى النصّ.

ماذا تدّخرين سوى حرف زاد على لغة الأسلاف
فمات وحيداً في عزلتهِ
لم يسعفه الثأر
ما من أحد يعرف أيناك
وأين الإسم الأعظم؟
أين شجيرة عطرك في الأرض
أين أنا منك؟

وفي الخطف الشعري المنسوب إلى هيئة المتكلم، ترقم الذات الأسئلة وترقبها، لتستدلّ على ذاتها أولاً، ثمّ على مثيلاتها، ثمّ على " الأنا " الشعرية، وفق ما تشترطهُ الفرائض، لأنّ في ذلك خلاصها من المعطى الذهني، وانتقالها إلى عالم الخواص، أو خاصة الخاصة حسب التعبير الصوفي.



قالت:
كلّ محبّ مشتاق
وأنا اشتقتُ لأن أعرف
أين أنا مني
قالت:
أخبر ذاتك
أن اسمي يطلبك
تحيّر فيك
صلّى في الحاء طويلاً
ذاق المحو
وراح.

وهنا تتدخل " الأنا " الشعرية لتفصح عن أخبارها، ليس خوفاً على الذات من التلاشي، ففي الوقف الشعري ليس للذات مكاناً ولا جغرافيا، ولكن لتنمو الذوات من نطفة واحدة، باتجاه المتغيّر الذي يقدّمه النصّ في مسالكه وممالكه، وهو مقام حيادي غير مرهون بالانسجام والانفصام الذي يحدثه عادة المتغيّر اللغوي في بنية المتخيّل.

باسمي
سأضحي
كي أنقذ صوتك
من سكين الذبح
سأسرق من قبر الشعر قبوراً
كي أحيا في الحرف
أزوّج سرّ الكيمياء بحرف من إسمك

في هذا الاتجاه تظهر الذات وكأنها مسلك تنويري للأنا الشعرية، فهي وإن اتخذت مسلكاً مغايراً لما يريده المقام، فإنها تبقى على تماس مع النصّ الكياني المُتخيّل، لهذا ما عليها إلا أن تستسلم للأنا القادمة من أعماق اللغة.

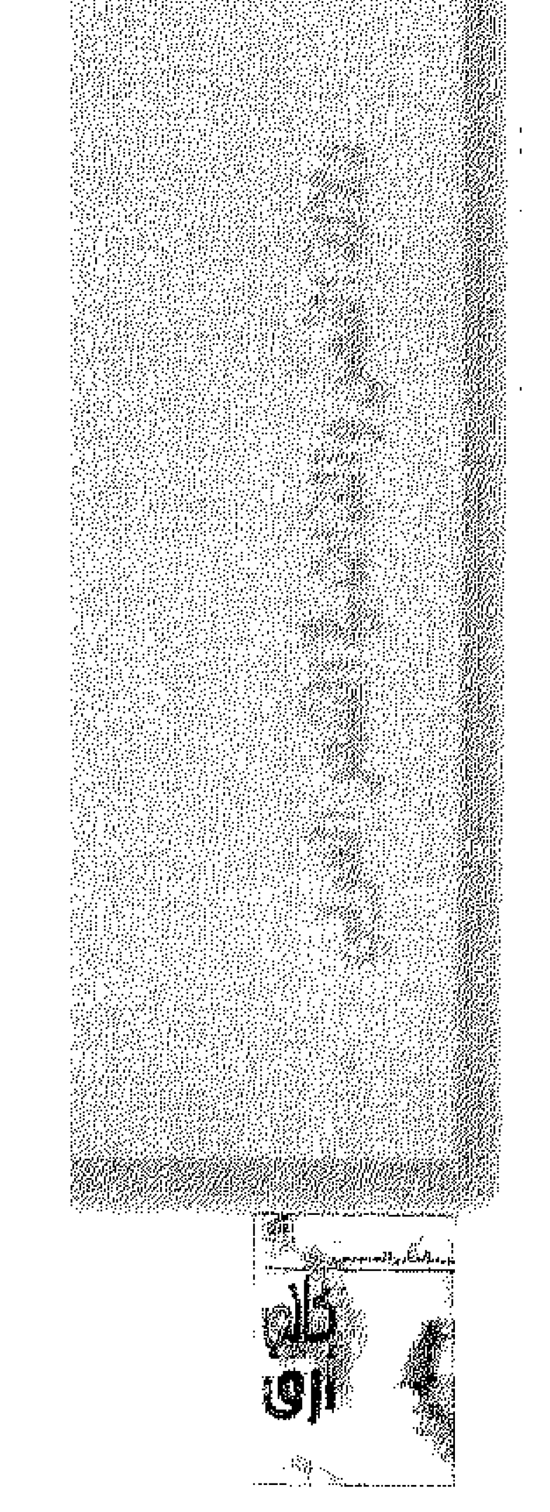
صدّقي لغتي
فإن حروفها خُلقتْ
لما فتحتُ بادية الحدائق.

وهكذا تتلاشى الأنا، ويتوزّع ضمير المقام في قدسية التحوّلات التي تطرأ على النصّ الشعري الموقوف ضمنياً على الحرف، هذا الحرف الذي بهِ يقام الوجود النصّي.

صرتُ لا شيء
ربما خيط ضوء يفكّ طلاسم عرشك
أو نقطة من مياه يقاس الوجود بأسرارها
توزّعتُ فيك
تناثر جسمي
لمّا تنزّل حبّ عليّ

وفي مقام الذوات تظهر الذات بأسمائها العشر، الباحثة، اللاقطة، المستوعبة، المختزلة، المنتجة، الدافعة، المتصلة، المراقبة، المشاركة، والمطمئنّة، وهي منتديات النصّ الشعري " الملكوت "، لتقف في معراجها التخييلي على حدّ الحرف ومؤنساتهِ.

عشر سماوات
هي لك
هي مهر لسانين
اشتاقا تاقا
راحا في ملكوت الله.



٤) القصائد الأولى:×
احتفال الذوات بالسّياق الخطابي

في المقام المعرفي للذوات تتهيّأ اللغة لإبرام صفقة توفيقية بينها وبين الخطاب المعرفي، لقربها من العين اللاقطة لأصل المعطى الذهني الذي تتفرع عنه قيمة الأشياء، وهي

بذلك تحدّد مسبقاً رؤيتها الشعرية، وتجلياتها الخاصة للعصب الفكري، المنهل الطبيعي للحراك الشعوري تجاه كافة مدخلات المحيط الإنساني ومخرجاته.

وفي مجموعة " القصائد الأولى " للشاعر محجوب العياري، وهي مجموعة تضم الدواوين الثلاثة الأولى للشاعر، وهي " تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل، حالات شتى لمدينة واحدة، وحرائق المساء.. حرائق الصباح "، تتضح معالم المقام المعرفي للذوات من خلال الإفصاح عن منبت كلّ ذات على حدة، في جملة تعترض السياق الذهني للخطاب، جملة تتحرك وفق ما تؤسس له الذاتُ المستوعبة.

وفي هذا السياق المعرفي لدوران الذوات في الذات المستوعبة، تنحرف اللغة عن بؤرة التمايز، تمايز الوعاء الحاضن لها،" السّرد الشعري "، والذي يتعدّى كونه خطاباً معرفياً دالاً على حركة تنويرية، إلى خطابٍ تنبّؤي قادم من أعماق الوعي بأهميةِ سرد الحركة الشعرية كما تلتقطها الذات المستوعبة.

الغامض الأزرق
الأزرق الأزرق
والمرأة الموّال
جاءت على مهلٍ
في ثوبها الأبيض
الأبيض الأبيض
حلّت ضفائرها
واستسلمتْ وردة.

إنّ السرد المعرفي في المقطع السابق يؤكد في البنية الأسلوبية للتكرار الذي يسعى من خلاله الشاعر لجسّ نبض الخطاب المعرفي للذوات، ذات الشاعر، ذات النصّ، وذات المتلقي، يؤكد على استحضار الحركة الشعرية التي تعمم تجلياتها البصرية على أقل عدد من المفردات التي يظفر النصّ من لدنها بمساره التنبّؤي، فحركة اللون ما هي إلا إشارة دافعة للانتقال بين وجهين للمعرفة، وجه ماضوي يتمثل بالخطاب، ووجه استشرافي يتمثل بقدرته على استيعاب اللحظة وتمريرها عبر أشكال شعرية مختلفة.

نضب السراج
ولا قبس
لكنما لا تبتئس
فدماؤنا تكفي
لينهمر النهار إلى الأبد.

المعرفة بأهمية الحركة الداخلية للذات المستوعبة، تقود بالتالي إلى تدوين معطيات ما ينجم عن شعرية النصّ من فضاءات معرفية، فضاء كياني ضابط لكلّ توترات النفْس، وفضاء تنويري قادر على حمل شعلة الانقياد لهذه النفس، وفضاء تنبّؤي يجسّر الهوّة بين الخطابين، الشعري والمعرفي، لإمداد النفْس بما يجعلها قادرة على إيقاد شعلة النصّ كلما خبتْ.

يمرّ على بائع للجرائد
يفتّش في صفحة الميتين
ينقّب بين الأسامي
وبين الصّور
ويغرق في صفحة الميتين
ولكنه منذ عشر خلتْ
لم تصادفه صورته
أو رأى اسمه بين كلّ الأسامي
لذلك يبدو حزيناً
حزيناً
حزيناً

إنها صورة الخطاب المعرفي التي تتحرك في سياق الرؤية الخاصة بالذات، رؤية واقع النصّ المشدود إلى وجهه التنبّؤي، إذ نلحظ أن السّرد الشعري يخبئ خلف مقامه المعرفي، مقام شعرية الكلام، " الناس نيام حتى إذا ماتوا انتبهوا " في محاولة لتمرين الذات على القفز فوق المُعطى الكلامي، لتحقيق حالة بصرية للمتلقي يقف إزاءها مشدوداً إلى عنصر المفارقة الذي ينتجه تراخي الخطاب المعرفي.

خطأ مقامك، فارتحل
غيّر مكانك، وارتحل
أشرع لموج البحر صدرك، واغتسل
مما تعتق فوق روحك من غبار
فالمدائن غيّروها
كم غيّروك وغيّروها
فابتعد
خطأ مقامك فانتجع لغة الرحيل
ولا تعد

وفي التصاق مرحلتي الخطاب، التنويري، والتنبّؤي، تشتدُّ وتيرة انبعاث اللغة من محفظة " الأنا "، ليهدأ السّرد في محاولة ليتبوّأ مكانة أخرى، غير لمّ شتات التفاصيل وكتابتها، مكانة الإصغاء، لهذا يبدأ في التقاط ما هو خفي عن العين المشاهدة، مستنداً على أذن واعية لكلّ ما يدور داخل الذات المستوعبة.

تباركتُ، أسبغتُ من نعمتي
من جميلي عليكم
وأطعمتكم بعد مسغبةٍ
فاشكرون
وإذ كنتم البائسين الأذلة
يغشاكم الرّوع في كلّ آن.. فآمنتكم
ثم ناديتُ أن مشرعٌ بابها جنتي
فادخلوها

إنّ مثل هذا الانبعاث الصّوري لقراءة الخطاب، يحمل في طيّاته مآل الذات وقدرتها على تخطّي أرخبيل الكلام، فهو في أتون محرقة الجمل إذا جاز التعبير، يحثّ المُخيّلة على الاصطدام مع واقعها الشكلي الرقمي الذي ينسل بطيئاً من الإيقاع المفتوح على اللغة، إلى الإيقاع المرتبط عضوياً مع المُتخيّل الحركي للغة.

باقة من غبار
بيدر من ذبول
والضفاف العتيقة
يا طفلة غيّبتها الليالي شتاء

المعرفة بأهمية الحركة الداخلية للذات المستوعبة تقود إلى تدوين معطيات ما ينجم عن شعرية النص من فضاءات معرفية



— خرافية عينها —
يا التي لا تُسمّى، الضفاف العتيقة
ما أنصفتني
ولا النورس المستهام اهتدى
أو هدتني الفجاج التي تنزلين الرياح

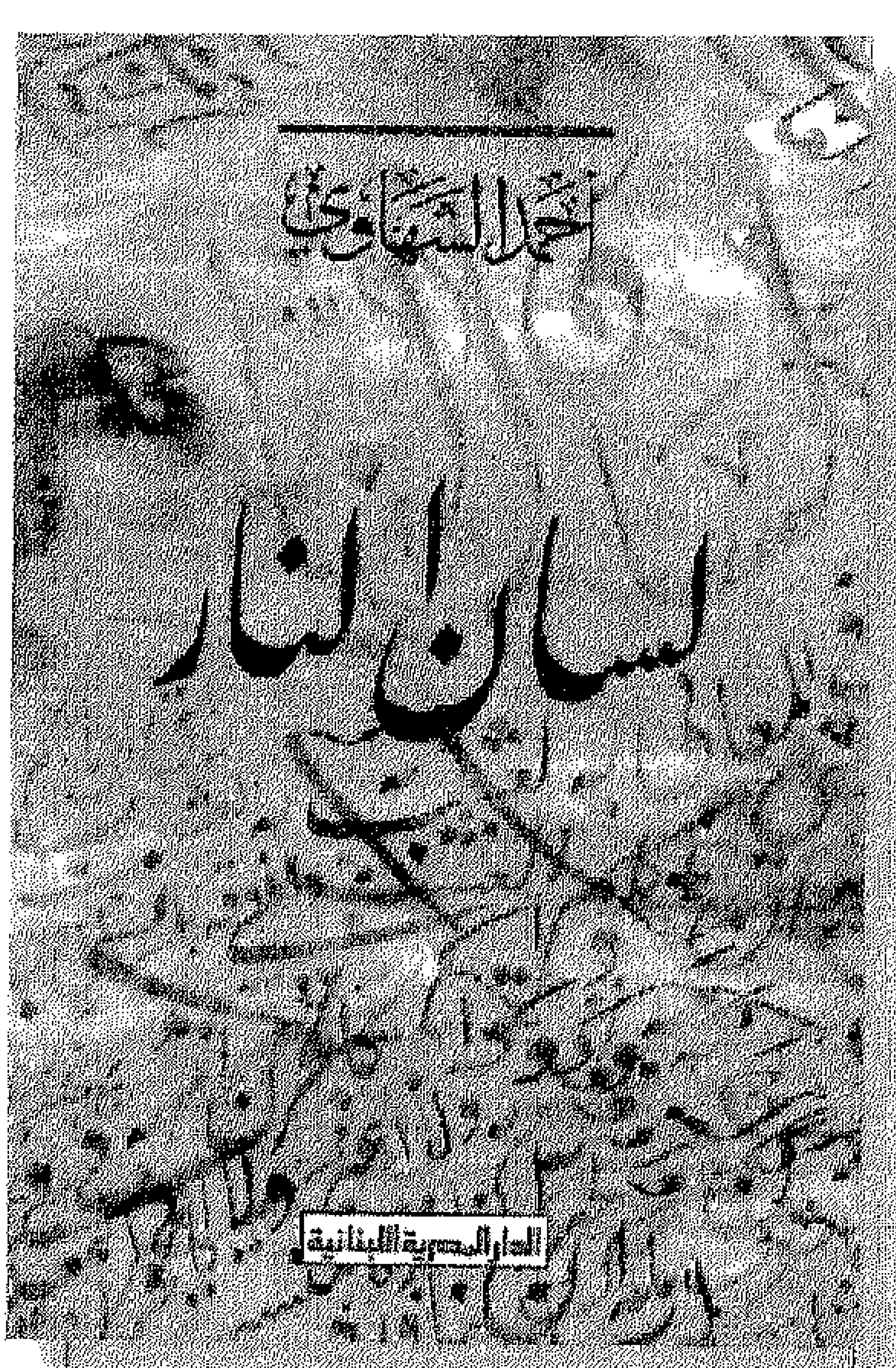
في صورة القصيدة وتعاضدها مع الفضاء البيئي، يسعى العياري إلى نقل الثقل الكلامي من حالة الثبات، إلى حالة خلخلة السياق الخطابي، لتركن الذات في جملة الخفاء الشعرية التي تظهر فجأةً، بعيداً عن فضفضة اللغة وانشدادها لمجريات الخطاب

تكسّرْ حنيناً
تمزّقْ
تهشّمْ كلوح الزجاج.. استقمْ
فوق صحرائنا برعماً
تعمّد بنار القصيدة حدّ التجلّي
كن العاشق المدمن الفوضوي الذي لا يتوب
انبجس نبع ماءٍ
أو فكن مثلما تشتهي
إنما
إنما
لا تكن مثلهم

إنّ معرفة الذات بمجريات الخطاب في سياق السرد الشعري الذي تفرضه هيئة المتكلّم، " الأنا "، أو " الراوي "، أو " الصورة المشخّصة " من فعل القول وسياقه اللغوي، هي أهم ملحقات الذات في بحثها عن المعنى المكشوف، المكشوف حدّ التمازج الواضح تحت ظلال شمس المعرفة، بما تريده هذه الهيئة من السياق.

هي المرة الألف
تفجأني هذه الفاتنة
هي المرة الألف
أسحبني من فراشي
وأسرقني من يديْ زوجتي النائمة
وللمرة الألف
أنلّ في هيأة اللصّ مستتراً بالتخفّي
إلى حيث مخدعها
هذه القاتلة.

يبدو أن احتفال الذات في سياقها



الخطابي، نتيجة حتميّة لمعرفة حركة الذوات، فالذوات هي تابعة على المستوى البنائي، وفاعلة على المستوى القرائي، ولكنّ الشاعر في سياق الخطف البصري، والعصف الذهني، الذي يمارسه في حدود النصّ وخارجه، يؤكد حقيقة واحدة، هي البنية الواحدة للذات متّصلة رغم تعددها، ورغم انبعاثها في ذوات متعددة.

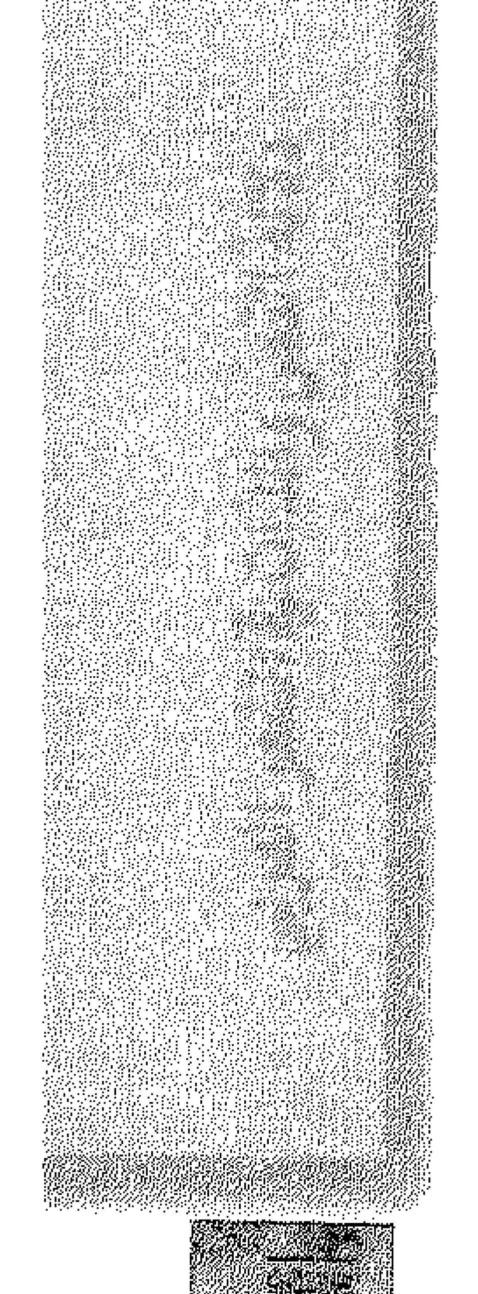
**٥) " قاب دم وانتظار "*
الذات وأثرها الداخلي**

تحتل القضية المركزية للأمة العربية " قضية فلسطين "، مساحات واسعة في دفع الشعرية العربية إلى أقصى تجلياتها، فلا تكاد تخلو تجربة شعرية عربية من نبض الإيقاع السريع الذي يسري في أوردتها، حتى تلك التجارب المفتوحة على التجريب، والمتأصّلة في أعماق الفلسفة الكونية، فهي وإن انتقلت إلى فضاءات مشحونة بالمراوغة، إلا أن رمح القضية سرعان ما يطلّ برأسه، ولو من بعيد.

وقد أعطت هذه القضية خطاباً واسعاً في إطار البحث عن متلازمات زمكانية، لنلحظ حراك الأسطورة في ثنيات النصّ المعاصر، واللجوء إلى القناع لمسح طاقة الرقابة، واستحضار الأندلس بكلّ ما تمثله من نقاط قوة وضعف، والهروب إلى الماضي، لإعطاء الذات قوة إضافية، تحيط بما أمامها من لهاث.

إنّ مثل هذا الغنى الذي تمثله القضية المركزية، كان منبعاً حرّاً وثرياً، استطاع من خلاله الشاعر العربي، الولوج إلى ميكانيكية البحث عن خطى جديدة، تساعد في مسيرتها تطوير الخطاب العربي في ملازمة الخطاب الشعري.

كما أن القضية وازنت في مفرداتها ما بين خطاب الداخل المستند على فعالية المقاومة، وما يصطحبها من خطاب مباشر، يتجلى فيه مقام التحريض، وبين خطاب الخارج، المستند على فعالية الحسّ الجوهري للهوية، وما يصطحبها من مرايا قابلة للمعالجة اللغوية.



ديوان " قاب دم وانتظار " للشاعر إبراهيم الخطيب يعدّ حالة متقدمة للمزاوجة بين خطاب الداخل والخارج، فهو من جهة مثال حي، يصعّد في قنواته، فعل المقاومة، ويتابع مجريات الأحداث عن بعد جسدي، وقرب روحي، ومن جهة أخرى قارئ جيد لكلّ مراحل تطور التجربة الشعرية، في خطابها الجديد.

تتعمّق مفردات القضية في تجربة الشاعر من ديوان لآخر، وفق رؤى تمدّه بالمخيّلة، مدّاً جذرياً، يتمثل تدرج أطياف قوس قزح، من حيث الاستناد على فضاء اللون الأول للخطاب المباشرة، وما يترتب عليه من فهم لمعجمية اللغة، والولوج في حضرة اللون المباغت للخطاب الجمالي وما يترتب عليه من إزاحات لغوية.

لا يستوي الكون على جراحنا
والحق ظالم مظلوم
تعال نمح عن جبين الشمس
كلّ هذه السحب
والحق لم تزل تذكره السماء
تعال نبسط بيننا موائد الجراح
تعال نطرح السلاح

تراجع الهموم والغيوم
تقتسم النجوم
فإن أبيت أن تكون غير النار والسكين
فلتكن الجحيم

يستدعي هذا الخطاب الشعري المباشر، قوة حضور للمفردات التي تقرر إخفاء الحراك الشعري ما وراء المعنى حيث لا طائل أمام هذا النسق الإسترجاعي، من الضغط على عصب اللغة، بيد أن هذا النسق يجيء ضمن دائرة الاستدلال على وفرة المعطى، من أجل إقامة علاقة نفسية بين النصّ والمتلقي.

رأيتُ مجندة تزرع الديناميت
على باب مدرسة في رفح
فكيل الصغار طفح
وجرافة تحصد البرتقال
لأن الفروع تخطّت على عادة الشجر العربي
وراحت تسوّي البيوت مع الأرض
حيث تطاول أبناؤها من وراء النوافذ

وبعد أن يطمئن الخطاب المباشر، على قوة الارتباط بينه وبين المتلقي، تتحسر المفردات الطللية في النصّ، لتتشكّل وفق منظور جديد، يسمح لها أن تزاول مهنتها الجمالية، ولكن بعد أن تكون أفرغت حمولتها من المدلولات، التي تساعدها على الكشف عن حقيقة المسمّى المختفي ما وراء المعنى.

موجزة لغة الانفجار
والتفاصيل لغو الخلي
استواء المخدة في الوجنات
الجبين على الكف، اتكاءً بجانب أول سيجارة
عابرة في الشفاه، رذاذ ينقّط في حميّا الحوار
جفون تنام على موجة الليل
التفاصيل ريش الشرود البعيد

إن شعرنة القضية في مفصلها الحقيقي، تكمن في البحث عن التفاصيل لتقرأها، لا لتكتبها، وهذا ما يرصده الخطاب التبادلي بين الداخل والخارج، الداخل المستتر والملازم لدائرة اللاوعي، والخارج الظاهر المنطوي على الجرح، والملازم لوعي القضية.

جنّ ليلي وساورتني شجون فتعاليْ نحكي علينا جنينُ
عن ليالٍ عشر ولا تدع شهرزاد أو يدعيها الجنونُ
واسفحيها ثمالة الكأس دوني قد تماديت والتمادي مجونُ
حاضري لم يعد يضاء من الماضي وبابي إلى غدي لا يبينُ
واقع في خطوط كفي وسقفي لم تدغدغ قلبي وعيني الظنونُ

أيّ انقلاب هذا الذي يحدث في دائرة الوعي، وأيّ موازين تلك التي تحكمه، والخطاب ما زال في أوج عنفوانه النصي، هل هو انقلاب شكلي يستحث المفردات لتتشكّل وفق ما تراه اللغة أم المعنى، أم أنه انقلاب تستدعيه قوة الخطاب الشعري الإيحائي الذي يضغط على بنية الرؤيا لنلحظ مسيرة الانقلاب اللغوي.

أعطني أيها الوجد صبراً جميلا
أعطني قمراً يؤنس نافذتي الضالعة بالانتظار
سلحفاة تتسلق زمني الصديء
هامشاً ينأى عن الفاصلة
بياضاً بخربشة مقنعة
غراباً يطوف ويسعى

في المقطع السابق نلحظ مدى حراك الخطاب المباشر المتجه إلى فاصلة الانقلاب، فهو يبدأ بالنقر على التفاصيل نقراً خفيفاً، سرعان ما يتحوّل هذا النقر إلى إيقاع متحرك، ينمو فيه عصب اللغة وهو يبحث عن البدائل.

فتيلك لو يصل الليل بالليل
لكان للنجوم وشوشة أخرى
وكان القليل المقيل
ظلاً بلون وشكل
طيفاً له رائحة
ولكن الأصابع انقبضت بلا فرصة سانحة
حملت نفسي عليّ
لم أحمل الكهف أو أنني لم أزل
أحمل الحاضر البارحة

إنها بنية الرؤيا في الخطاب الشعري الذي يمهد له الشاعر بالتفاصيل الساخنة والمرئية، ليلج باب المغامرة في قلب المتصوّرات، وإخراجها عن طوق ماهيتها، تحكمه زاوية التخييل التي تمهد بدورها للقضية، لكي تكون منتجاً معرفياً، لا يستكين بسكون الحال، عبر هذا الرسم، وفي متاح ما يقوله الواقع، وما يحمله الخطاب من معرفة، نجد أن المحرك الرئيس للانقلاب الذي يحدث في مسيرة المفردات وما تنتجه من رسم للواقع، وما تحتكم إليه من متخيل، هو شعرية القضية، في بحثها عن المشاركة بما يجري، وصعودها إلى أنسنة التفاصيل، وبثها في قنوات الاتصال الموصولة بالإنسان والأرض والملكوت.

وبعد:

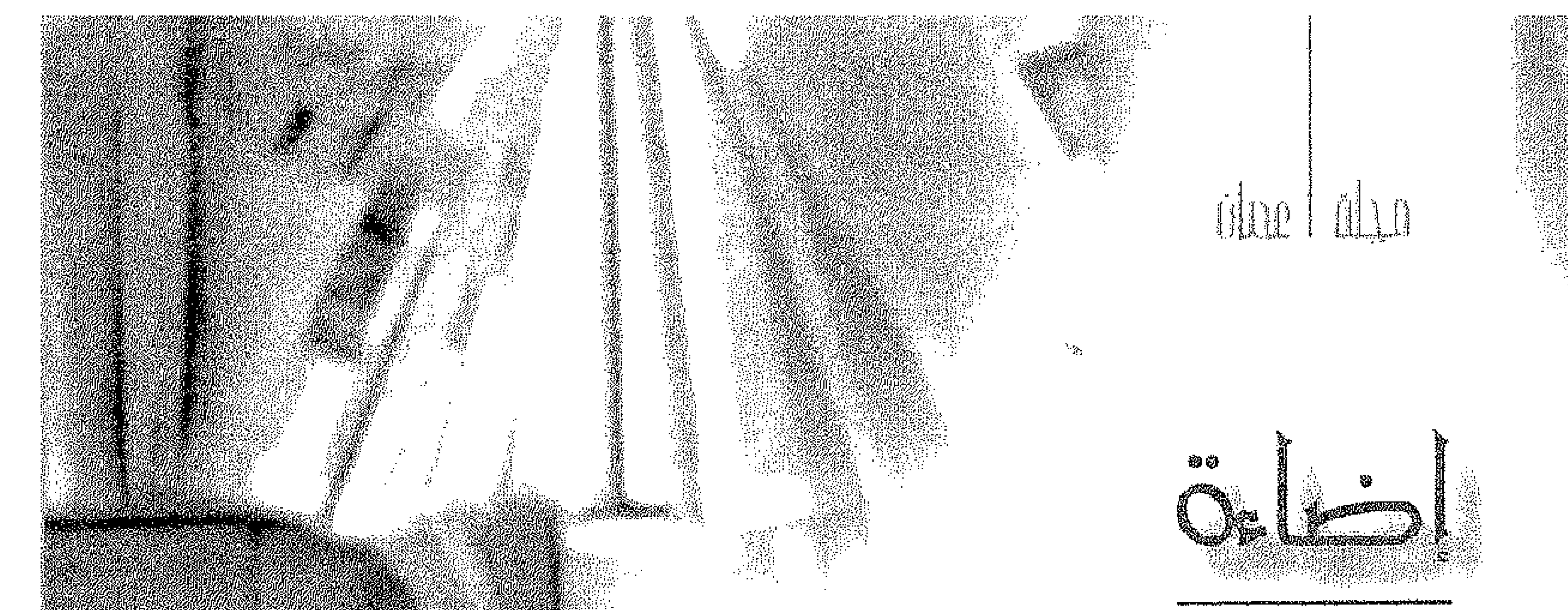
فإننا أمام هذه الواجهات "الذوات" وقفنا متلمّسين جملة المفاتيح التي يحملها النصّ الشعري، ووفقاً لها، استطعنا الكشف عن وجهة الذوات وتفرّعاتها، وخلصنا في البحث إلى أنه كلما احتوى النصّ الشعري بإيقاعاته المختلفة "الفكرة والجنوح" على سُلّم هذه الواجهات، فإننا عندئذٍ بمقدورنا أن نتعامل معه كنصٍّ منجزٍ ناضجٍ يحملنا معهُ في سفرهِ إلى المراد الداخلي للحواس التي تتحفّز لالتقاط الجماليات التي يحتويها كشفاً أو مواربةً.

---

* شاعر من الأردن

المراجع:

× كزهر اللوز أو أبعد محمود درويش فلسطين منشورات رياض الريس ط١ ٢٠٠٥م
× كأي أرى عبد القادر الحصني سورية منشورات اتحاد الكتاب العرب ط١ ٢٠٠٦م
× لسان النار أحمد الشهاوي مصر منشورات الدار المصرية اللبنانية ط١ ٢٠٠٥م
× القصائد الأولى محجوب العياري تونس ط١ ١٩٩٧م
× قاب دم وانتظار إبراهيم الخطيب الأردن رابطة الكتاب الأردنيين ط١ ٢٠٠٦م



إضاءة

دقيقة فقط...


د. راشد عيسى *

قال صاحبي الملوّع ابن الملوّع:

تلك امرأة ما أكثر الحياة فيها !!

كلما رأيتها أيقنتُ أنني لن أموت، لكأنها تحقنني بماء الخلود المقدس تماماً كما كانت تفعل إنانا وإناهيتا وسائر إلهات الخصب والمطر في أساطير الشرق العظيم.

أراها من بعيد فأشهق كنبع مختنق في صخرة منذ مليون عام، وأراها عن قرب فتعود إليّ طفولتي، وأشعر أنني طائرة ورقية في سماء زرقاء صافية وأنني أركب في أرجوحة على شجرة الحلم العالي. وعندما أحدّثها تتبادل حواسي وظائفها ومواقعها، وأضيع مني فلا القلب قادر على تهدئة شلال النبض، ولا العقل مستطيع أن يمسك بخيط الحكمة. ويعتريني ذهول صوفيّ حزين مثل برعم يتفتح للتو. عندما تغيب عن عيني يومين أتذكر صوتها فأسكن فيه.. صوتها مأواي.

امرأة ذات كينونة غجرية.. إذا ابتسمتْ فلا أحتاج لأصدقاء وحدائق وغابات، وإن صمتتْ رتلتْ عصافير روحي أغانيها في معبد اللوعة.

فساتينها مزركشة بألوان لم يكتشفها الرسامون بعد. أرى موجة لونية حمراء في قميصها فسرعان ما تنزاح عن معناها إلى معنى سرّاني عميق، وأتأمل رشقة لونية خضراء فتتحول عيني إلى حقل سنابل أخضر. امرأة يتدلى من عنقها قلائد من الأيقونات وخرز الجن والإكسسوارات الرشيقة.

امرأة خارج مفعول الزمن. يخجل منها العمر فيتوقف عن المرور بها، ولذا فهي مشمسة بالصّبا الدائم، والربيع الذي لا يذبل. أما المكان الذي تكون فيه فيتحول إلى طفل يلاعبها ويمازحها ويتحرش بأناقتها وعذوبتها. فكل مكان لا تكون فيه يحزن فيمرض فيموت.

لو أجلسوني على شاطئ أجمل بحر في أجمل مساء وبجانبي أروع فاكهة وأعتق نبيذ مستمعاً إلى أجمل سمفونية ومتناولاً ألذ الطعام دون حضورها لما نظرت إلى كل هذه الأطايب والملذات، ولكن لو كنت معها في غار.. في أقصى جبل لكفتني كل لذائذ الدنيا. فهي امرأة تختصر جمال الواقع ودهشة الحلم وتلخص معنى الحياة.

شالُها شرشف غيمة صيفية ساهية، حذاؤها مزهرية، وقْعُ خطاها معزوفة قطرات المطر وهي تنقر زجاج نافذتي.

عندما تسألني عن حالي: أتظاهر بالتماسك مثل جبل يمور في داخله بركان خجول.

أتعمد الاختفاء عن ناظريها لأجرّب مدى قدرتي على نسيانها أو إزاحتها قليلاً عن باب روحي فأرى صورتها في مرآتي وظلّها حولي وصوتها في قصيدتي، وكلما وضعت رأسي على الوسادة لأنام رفعته مرات خشية أن يؤلمها ثقل رأسي فهي لا شك نائمة في وسادتي.

لطالما خفت عليها منها، من كثرة ما فيها من مسرات، أخاف أن تحسد نفسها، فبعض الياسمين يغار من لونه ورائحته. ولطالما أيضاً سألت ذاتي: ماذا أريد منها؟ فأجيب:

لا شيء سوى أن أراها فيزداد حبي للحرية والعدالة والجمال والحق والخير. فهي الإجابة الوافية الكافية عن سؤال الحياة.. إنها الحياة نفسها !!

قلت لصاحبي: بعد هذا كله.. لا أصدق أنك لا تتمنى أن تمتلكها...

قال: حسبي بأن أراها بكامل عذوبتها وأمومتها وأنوثتها وازدهارها فأشعر برضا الرب عني.

قلت: هل أنت معجب بها إعجاباً أسطوريا ؟

قال: لا

قلت: هل تحبها ؟

قال: لا

قلت: إذن ما سبب كل هذا التفاني والتماهي والجنون بها ؟

قال: الإعجاب بها لا يكفي، وأن أحبها لا يكفي.. أنا أموت فيها عشر مرات في اليوم لأعيش دقيقة فقط.

---

* شاعر وأكاديمي أردني

Mana1951@yahoo.com

مع كارمن الجزائرية

الروائية فضيلة الفاروق لعمّان: نصي هو بصمتي أنا دون تزييف ودون رتوشات"

حاورها: كمال الرياحي *

كل "شيء قيل لك أنه محرّم، حاول أن تفهمه، وحاول أن تمسّه. اخترقه. حينئذ قد تأتي بشيء جديد يكون اضافة إلى ابداعنا الذي نبحث عنه. ولكن دون حرية لا ابداع، والابداع لا يأتلف مع الخوف. إذا أنت كلّما كتبت عبارة خفت وفكّرت في شطبها، فإن كتابتك لا تستحق أن تقرأ."

على هدي هذه الفكرة التي فصّل فيها جبرا ابراهيم جبرا علاقة الكتابة بالتحريم تسير قافلة من الكتاب العرب الذين آمنوا بأن الكتابة احتجاج واختلاف وابتداع. وفي هذه القافلة عثرنا على ضيفة هذا الحوار:

هي كاتبة جزائرية متمرّدة، اختارت أن تكتب دون هوادة كل التفاصيل المحرمة، امرأة كاتبة تلعق جرحها بقلمها المر لتكتب أوجاع الأنثى وترتّق ثقوب الوطن البعيد وتلملم بالحب ما بعثرته سيوف التطرّف، التقطت ظاهرة الاغتصاب التي تعرضت لها نساء جزائريات في سنوات المحنة لتكون مدار روايتها "تاء الخجل".

قيل فيها الكثير فهي إما مدانة في نصها جماليا ومضمونيا أو هي ممدوحة بجرأتها وشعريتها. آراء تتضارب حد التنافر الصارخ بين نقاد عرب كبار يحتار القارئ أيهم يصدّق!!!

يقول فيها د. جابر عصفور "رواية فضيلة الفاروق ليست مجرد رواية عن الإرهاب الذي يقع على الأبرياء باسم الدين فحسب وإنما هي رواية عن المرأة الجزائرية التي لا تزال تعاني - كالمرأة العربية - القمع والتمييز في مجتمعات ذكورية متسلطة، تعلن غير ما تبطن، لا تكف عن النظر إلى المرأة بصفتها عورة أو كائناً أدنى قيمة من الذكر الذي هو الأعلى دائماً والأفضل في كل الأحوال. والعلاقة بين القمع الاجتماعي الواقع على المرأة باسم الأعراف الجامدة والتقاليد البالية والعنف الوحشي الممارس عليها باسم الدين" ويضيف مؤكدا جمالية الكتابة عندها "وأتصور أن اللغة المفعمة بالشاعرية - في أحوالها الذاتية - قد أدت دوراً بالغ الأهمية في سياقات السرد في رواية فضيلة الفاروق، فقد خففت من وقع العنف على القارئ من دون أن تميّع شعوره به."

اختارت أن يكون لبنان مقرا لها



فضيلة

فغادرت الجزائر في التسعينات لتبدأ رحلة إبداعية حافلة بالنصوص القصصية والروائية. هي فضيلة الفاروق الإعلامية الجزائرية التي حطت رحلتها في فن الرواية بعد تجربة القصة القصيرة التي ضاقت بعوالمها المزدحمة بالحكي.

في هذا الحوار تتحدث فضيلة الفاروق صاحبة: "لحظة لاختلاس الحب"، "مزاج مراهقة"، "تاء الخجل"، "اكتشاف الشهوة "، عن الألم والارهاب وعن معاناتها في اجتراح اسمها الأدبي والإعلامي وتقف عند خطورة الفكر الذكوري على الإبداع وتؤكد خصوصية الكتابة النسائية وترى في محاولة تنميط الأدب وتوحيده محاولة لطمس هذه الخصوصية ""

الحوار:

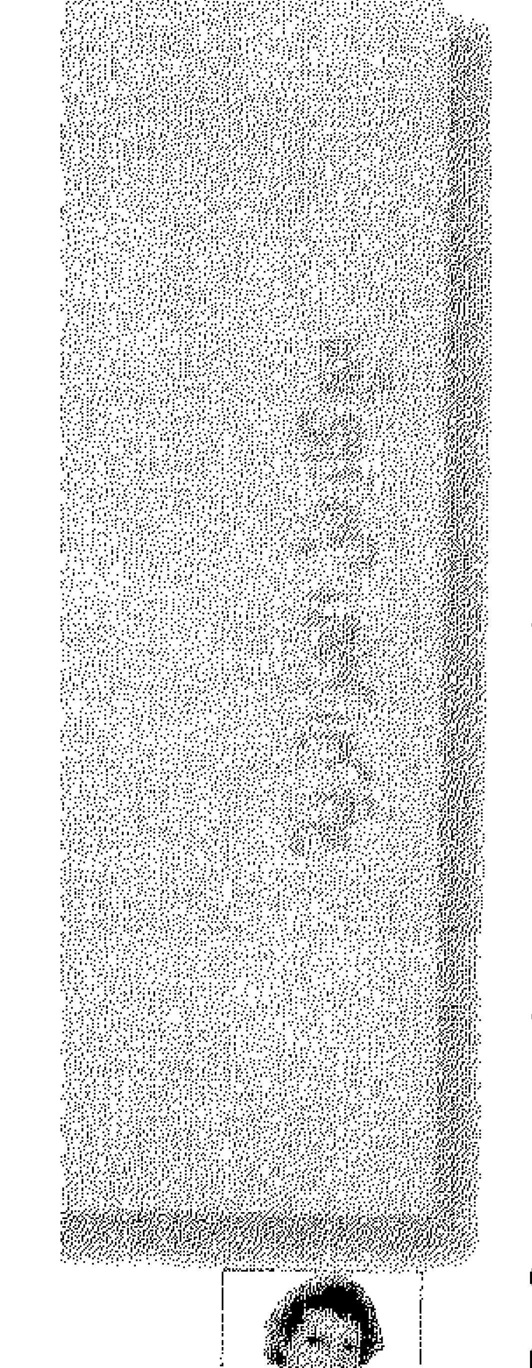
- أكاد أردد خلف جبران وأنا أقرأ كتابات فضيلة الفاروق" ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم القلب" فما الشهوة التي تطعمينها لقرائك غير كريات ألم معتّق لنساء كثيرات غلّف في طبقة من اللذة الكاذبة. هل اللذة سليلة الألم أم نحن نتألم حتى نحوّل ألمنا إلى لذة؟ وهل الحكي محاولة للتعويض أو هو اعلاء للذة غائبة؟

×× تسألني وفي الوقت نفسه تقترح إجاباتك، وأنا في كل هذا أجدني بين بين، فأنا أكتب أوجاعي الخاصة، ولعلي كتبت لنفسي أكثر مما كتبت لغيري، وكان القارئ المتخيل بالنسبة إلي صديقي الذي يفهمني والذي أتقاسم معه أوجاعي، أحيانا أكتب بحثا عمن ينصفني وأحيانا أكتب فقط لأقلل كثافة الألم الجاثمة على قلبي وأحيانا أخرى أكتب ما لم أحققه، أكتبه وأسرده وكأنه حدث وعشته، وأوهم نفسي أن هذا إنجاز لي، لذة كاذبة على رأيك، وأظن أن اللغة الجميلة كالرداء الثمين الذي إن أرتداه فقير بدا أميرا، لكن الفقر في الحقيقة يسكن كل زوايا جسده وذاكرته وسلوكه. . . لهذا يبدو ألمنا لذة للآخرين ومتعة وتسلية أحيانا . . . ألا تسمع البعض يرددون أن الكتب تسليهم؟

- "لا شيء مما يفكّر به يستبعد بعد الآن من فن الرواية" عبارة لكونديرا من وصاياه المغدورة حضرتني وأنا أقلب أوراقك. أسألك من خلال تجربتك هل تعكس الرواية العربية اليوم هذه المقولة؟ وهل استطاعت الكتابة الروائية العربية أن تمتلك حرّيتها كاملة دون تابوهات؟ كيف تتعاملين مع نصك؟ هل تضعين خطوطا حمرا أمام تخييلك وخيالك أم تركبين صهوة الجنون والعدول وتشقين طريقك السردي بثورة كارمنية-نسبة إلى كارمن ليريماي-؟

×× كل ما يكتب اليوم بصمة لنا سواء شئنا أو لم نشأ، نكتب عن الحب، فتبدو صورة الحب في كتاباتنا، عن الجنس؟ هذه صورة الجنس عندنا، عن السياسة؟ هذه صورة السياسة عندنا. . . نحن المعقّدون من الحب، والحالمون بحب كامل ولا نجده، قصص حبنا المبتورة هي نحن، الجنس مشكلتنا، نحن الضائعون بين ما تقدمه الثقافة الغربية من جهة وما ربينا عليه من جهة، نحن نعيش صراعا مريرا مع أبسط سلوك غريزي فينا، وحتى حين نكتبه بذلك القلق فينا، مرة مثلما نجده في الأدب الغربي العالمي الذي يصلنا ومرة نبحث له عن مبررات في تراثنا، نقلب صفحات الكتب التراثية وسيرة رسولنا الكريم محمد صلى الله عليه وسلم وآيات من القرآن الكريم لنبرر هذا الجنس الذي نمارس.

ضعنا بين ما يريده حسن البنا وما يريده الطب الحديث وما يريده البرتو مورافيا وهنري ميللر، تعالت الأصوات من كل الجوانب الحياتية لنا، تكاثرت الجرائد والصحف والمواقع الإلكترونية والتيارات الفكرية والدينية ونحن بين أولئك وهؤلاء في خط التماس، نكتب والراجمات تنهال علينا بسيل من المعطيات النظرية، نحن ضائعون ونصّنا يعكس هذا الضياع.



ما عاد عندنا شيء اسمه تابو، ومع هذا لم نتعمق في كل شيء

أصبح بإمكاننا أن نتحدث عن الجنس في القنوات الفضائية، وهذا شيء لم يحدث منذ عشر سنوات مضت، نحن نكسر التابوهات ولكننا لم نصل درجة الإقناع لتغيير المجتمع

مشكلتنا ليست مشكلة مثقف بل مشكلة مجتمع، مجتمعنا يعاقب، وعقابه يتجاوز أحيانا مقاييس العقاب، إنه يحكم عليك بالموت أو بالطلاق من زوجتك أو بدفع كل ما تملك تعويضا لانتهاك حقوقه المعنوية. . . يبدو الأمر غريبا لدينا كمجتمع مسلم نتعلم فيه أن لا نخاف إلا من الله وأن لا سلطة لمخلوق علينا بوجود الخالق سبحانه وتعالى ومع هذا يمكن لشخص من " آخر الدنيا " أن يرفع على أي مثقف قضية تفريق بينه وبين زوجته بحجة تكفيره ويرضخ القضاء لذلك؟؟؟ ألا نبدو مجتمعا هشا مخترقا؟ أليس الطلاق بين الزوجين مسألة تخص الزوجين؟ ألا يبدو الأمر غريبا أن زوجات يطلبن الطلاق منذ أكثر من عشر سنوات في المحاكم الشرعية ولا يحصلن عليه وبسهولة يأتي أحدهم في قضية أخرى مدعيا أنه " صوت الله على أرضه" فيرفع قضية على زوجين ويفرقهما؟ هل نحن أمة لها قانون ومشرع؟

لقد فقدنا الثقة في القانون وفي الدولة، ولهذا لا يجب إن سكت مثقفينا عن الحق فالمجتمع من يريد ذلك...

بالنسبة لنصي أنا أبوح بصدق فيه، نصي هو بصمتي أنا دون تزييف ودون رتوشات، وفي الحقيقة أنا أرفض كلمة " جنون" التي استعملتها في السؤال، لقد منحني الله عقلا وذكاء كافيا لأستعمله في كتاباتي، لا أكتب في حالة سكر ولا في حالة تخدير،

أكتب في كامل وعيي، الأدب يجب أن يكون وثيقة لها مصداقيتها وليس " أي كلام" أكتب من منطلق فكري والمنطق الذي أزن به الأمور، ولا خط أحمر لدي ما دمت أكتب بعقلي وما يمليه علي ضميري وبمشاعري الصادقة، لقد تعلمت في المدرسة الإبتدائية درسا ما زلت أحفظه جيدا وهو " قل الحق ولو مرا " وهأنذا أقوله وقد اكتشفت أن الحق مر فعلا قوله في مجتمعنا الذي يميل لتأويل الأمور في صالح مصالحه. . . . لهذا سأختصر لك في عبارة صغيرة من أي منطلق أكتب " أنا أكتب من منطق أني امرأة حرة" لا أقل ولا أكثر.

- هل الأنوثة هوية يمكن أن تنعكس في النص الروائي؟

×× من جماليات الكتابة أنها تجعلنا نتساوى مع الرجال ولكن هذا لا يعني أن النص يفقد هويته إن كتبه رجل أو امرأة، النص عبارة عن كلمات ومعان وهواجس وآلام وطموحات وقضايا وغيرها من عناصر اهتمامنا بالحياة، بسهولة ننكشف كنساء حين نكتب، وبسهولة ينكشف الرجل حين يكتب، ثم لماذا يريد البعض أن يرتدي الأدب بزة موحّدة مثل تلاميذ المدارس الابتدائية؟ إن في الاختلاف رحمة ونحن مختلفون حتما، بل إن الاختلاف يطال النص بين كاتب وكاتب وحين يتشابه كاتبان تتشكل لدينا مشكلة. . . لنقل بالمختصر أن الأنوثة تنعكس في النص الروائي وفوق ذلك تنعكس بأنواعها أيضا: الأنثى التي تكتب عن همومها الأنثوية فقط، الأنثى النسوية التي تصب جام غضبها على الرجال، الأنثى المعتدلة التي تكتب عن الرجل من منطلق حياتها الهانئة، الأنثى التي تحارب الأنثى وتكره أن تصنف في خانة الأدب النسوي، وهلم جرا.. . . فقط من يريد أن يغطي الشمس بالغربال يدّعي غير هذا.

- لننطلق من عبارة يتين بلير: "الهوية لا يمكن أن تكتسب سلميا: انها تطرح كضمان في مواجهة خطر الإبادة أو الإلغاء من قبل هوية أخرى " هل تهدد الكتابة بتاريخها الذكوري الفحولي أنوثة المرأة الكاتبة أم هي وسيلتها لاسترجاع تلك الأنوثة أو الهوية المقموعة؟

×× أكره هذه العبارات التي تضعني في سجن الفكرة، شخصيا لا أشعر بأي خطر وأنا وسط أكوام من النصوص الرجالية، حتى أنني أنسى أني أنثى في كثير من المرات وأتصرف كرجل في معاملاتي اليومية مع الرجال، وأتخيلني دائما مساوية لهم شاؤوا أو لم يشاؤوا فأنا التي أقرر كيف أعيش معهم، وقد صارعت كثيرا كل المفاهيم الاجتماعية التي تحاول إقصائي، ولا أحاول أبدا أن أسترجع " تلك الأنوثة أو الهوية المقموعة" أنا أفرض نفسي، وكثيرا ما أستفز الرجال بكياني، لم ألجأ للعنف في حياتي لأني مسالمة وأؤمن أن الطرق السلمية هي الأكثر قوة للمواجهة، ولكني كنت أعتمد الإصرار، أنفذ ما أريد وأنا أعرف أن العاصفة ستبدأ قريبا، أتهيأ لها باللامبالاة أحيانا وما يجعل الآخر يتفاجأ أني أخذت مكاني ولم أتزحزح منه. هناك من يحاول قمعي كل يوم ولكني أمضي في طريقي غير آبهة، حتى من يهاجمني أحيانا كتابة للتقليل من قيمة نصي لا أعطيه الكثير من الاهتمام، من يقف عند كل عثرة في طريقه لن يصل إلى مبتغاه. . . .

- ترى بعض الكاتبات أن القارئ العربي بذكوريته المرضية أصبح أشبه بمحاكم التفتيش التي تتصيّد سيرة الكاتبة في نصها للتشهير بها. هل تشعرين ذات الشعور تجاه قرائك؟ هل القارئ العربي وجه آخر من وجوه عبد المجيد بو الأرواح؟

××القارئ الذي يحاكمني قارئ يشعر أن وجودي يعني نهاية له وهذا ضعف في شخصيته عليه أن يتعالج منه، لست مسؤولة عن هشاشة هذا النوع من القراء إنها مشكلته وليست مشكلتي، ومن يريد أن يشهر بي فليفعل، لا تزعجني الشائعات التي تحاك ضدي أبدا، حتى أن إحدى الكاتبات ألفت على شاكلة كتبها قصة عن زواجي، وأخريات ألفن قصة عن طلاقي وكل هذا لم يغير من حياتي شيئا، مازلت أحظى بحياة هادئة في قرية بعيدة عن ضجيج المدن وأعيش كما أريد أنا، غير ذلك لي قراء رائعين تحول كثيرون منهم إلى أصدقاء، وهذا في حد ذاته نعمة أشكر الله عليها، أما عن فكرة " القارئ الذي يشبه عبد المجيد بولرواح" فإني أخالفك فأنا وأنت كنا قراء ذات يوم وما زلنا ولسنا من ذلك النمط، والساحة العربية تزخر بقراء رائعين ولكنهم قلة، نعم قلة هذه علتنا في المجتمع العربي الذي لا يقرأ، بل يسمع من بعض من يشوه الأدب آراء يرددها بشكل ببغائي ما يجعلنا نظن أن القارئ العربي يحاكم ولا يقرأ، فالصحيح أن القراء عندنا قليلون جدا. . . لا أقل ولا أكثر

- تبدو شهرزاد أكثر ذكورية من شهريار لأنها لم تقدم له سوى قصص تقطر شبقا وغراما وهو ما كان ينتظره. هل فضيلة الفاروق وهي تكتب الجسد الأنثوي قد سقطت في ارث جدّتها شهرزاد؟

××قرأت ألف ليلة وليلة وأنا في عمر ١٦ سنة وأستطيع أن أبصم لك بالعشرة أن شهرزاد ليست جدتي، لأني في كتبي صرخت في وجه الرجل أن يكف على التصرفات الحيوانية، أن يكف على اعتباري وعاء للجنس، وهمست له برفق ما يجب أن يكون عليه لأتقبله في الفراش وغير الفراش، أنا من أنصار الزواج المعلن يا سيدي، وأوصي المرأة دائما أن لا تسلم جسدها للرجل قبل الزواج، وأن تكون حرة في كل تصرفاتها، لقد صورت نذالة الرجال الذين إن اغتصبت بناتهم فتبرأوا منهن، تحدثت عن الاغتصاب كفعل دنيء يتساهل معه القانون الرجالي والفتاوى الرجالية التي لا تعرف المهانة والذل الذي تشعر به المغتصبة، صدقني أني مقتنعة أن شهرزاد شخصية خرافية وأن من روى تلك القصص كانوا "قوالة" على رأينا نحن أهل المغرب العربي يروونها في جلساتهم لملأ الفراغ في غياب الاختلاط في المجتمعات القديمة، وأظنها كانت تتداول سرا بينهم ولست بحاجة للتدقيق ولا للرجوع لمراجع في هذا المجال، فأنا صديقة لعدد كبير من الرجال وأعرف أغلبيتهم كيف يفكرون حتى أن صديقين لي فاجأني كل على حدة وأنا أتحدث عن روايتي " تاء الخجل" وعن موضوعها " الاغتصاب" على أن المرأة حتما تكون سعيدة عندما تغتصب؟؟؟ يظن الرجال أن أعضاءهم تلك تجعلنا سعيدات، فيما أغلب النساء يمنحن أجسادهن للرجال الذين يحببن لا ليستمتعن بل ليستمتعوا هم، لم

يكن الولوج يوما سبب متعة المرأة ومن يقول غير ذلك فهو جاهل في عصر تملأ فيه الكتب العلمية رفوف المكتبات ومواقع الإنترنت. . . ألم أقل لك أننا مجتمعات لا تقرأ. . . ثم في روايتي تاء الخجل لا يوجد مشهدا جنسيا واحدا غير مشهد غير مباشر في الوصف عن حقارة الاغتصاب، وفي " اكتشاف الشهوة" نفس الشيء، وصفت زواجنا المدبر كيف هو اغتصاب محلل من طرف المشرع والقانون وما تريده المرأة في الحقيقة هو المشاعر وليس الجنس، نعم ربما أبالغ في الحديث عن المرأة على أنها كائن متعال عن غرائزه ولكن ما أعرفه ولا يعرفه الرجال هو أن " الجنس دون حب عنف نمارسه ضد أنفسنا " وهذه عبارة قالها باولو كويلو ولا أدري لماذا لا يقتنع بها الرجال. . . بخلاف ثلاث صفحات ورد فيها حديث مقتضب عن الجنس كانت روايتي خالية من التملق للرجل ودغدغة غرائزه أكثر مما هي مدغدغة بالفطرة. . . إننا المجتمع الوحيد الذي ثارت ثائرته من أجل الحجاب، ويصر رجال الدين وغير رجال الدين أن خلع الحجاب فتنة، وأن ظهور شعر المرأة قد يجعل الرجل يتهيج. . . . يا رجل لماذا تباع الفياغرا عندنا وأنواع أخرى من حبوب الانتصاب " بالهبل" ما دام ظهور شعر المرأة يجعلهم يتهيجون؟

- لنتحدث عن علاقة الكاتب بنصه منطلقين من مقولة ناقد وروائي كبير هو كولن ولسن:" هدف الفن ليس رفع المرآة أمام الطبيعة بل أمام وجهك، ليس وجهك اليومي بل وجهك الكائن وراء وجهك، أي وجهك النهائي". هل قدّمت فضيلة الفاروق في رواياتها ونصوصها وجهها العميق؟

xxx نعم قلت لك أني أكتب نفسي بصدق ولا أخاف لائمة لائم، ولأن أعماق الشخص لا يعرفها إلا الله لكثرتها فما كتبته جزء صغير مني ولكنه يشبهني جدا، غير ذلك هناك وجهي وهناك وجه الذين أتعاطف معهم، ألا ترى نفسك أحيانا في تجارب غيرك؟



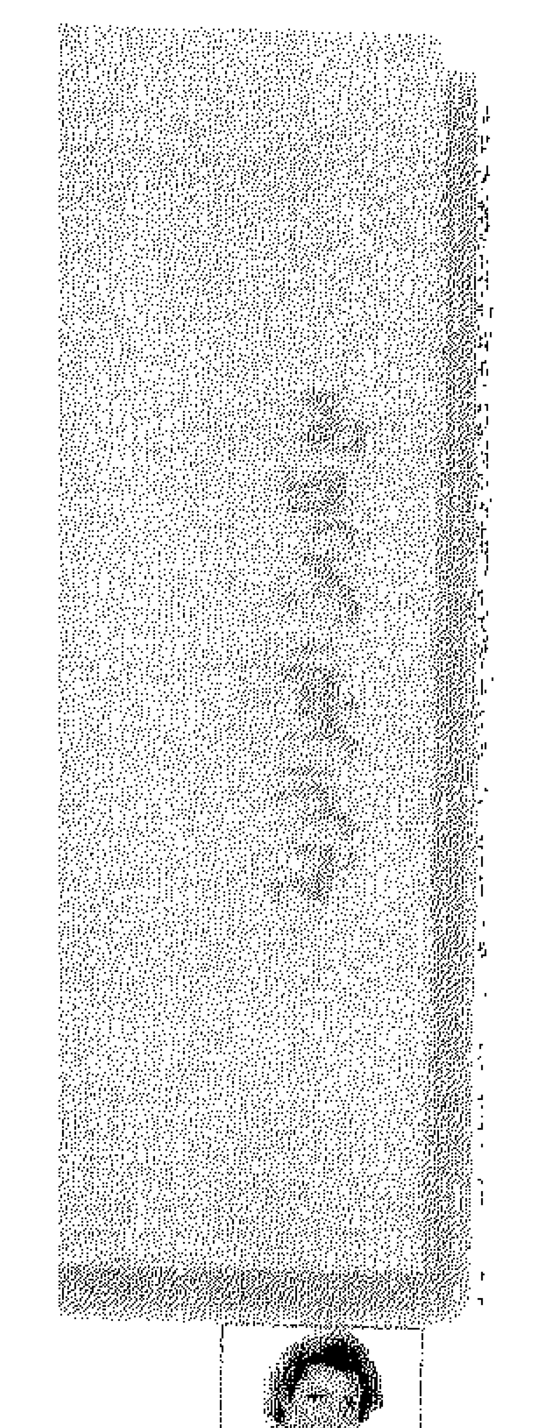
- اعتبرك الناقد جبار عصفور من الكتاب الذين تصدوا للإرهاب وواجهوه، ألا ترين أن الكاتب عندما يزج نصه في خانة لتصفية الحساب مع فرد أو جماعة سيهدد نصه في جماليته؟

xx أنا لا أدس رأسي في الرمل كالنعام يا سيدي، قلت لك أكثر من مرة أنا " امرأة حرة " لا أنتمي لحزب ولا لكتلة سياسية، ولا حتى لاتحاد الكتاب، وهذا ما يجعل نصي غير لصيق بأحد، أن أقف في وجه الإرهاب فهذا خياري أنا وأنا ضد كل أنواع الإرهاب والقمع للحريات والتنكيل بالإنسان واستعمال العنف اللفظي والجسدي لخلخلة صورة الحياة الجميلة.

الدكتور جابر عصفور أنصفني بقراءته تلك ولم يزج بي في خانة معينة، لقد قرأ النص كما أردت أن يقرأ ولعله منح للنص قيمته، علما أن هذا النص درت به على دور نشر عدة واعتذرت عن نشره، ظل سنتين من الزمن تتقاذفه الأيدي والأدمغة المعلبة بنمط معين من التفكير. . . من جهة سيدي لقد تركت بلدي وأهلي بسبب الإرهاب هل أقول لهم " يعطيكم ألف عافية على ما فعلتموه ببلادي" أم أسكت وكأن شيئا لم يحدث وأكتب غرامياتي من أجل الشهرة؟ لم يكن بإمكاني أن أبعد حرقة قلبي على بلادي، إني اعتذرت في أول كتاب صدر لي " لحظة لاختلاس الحب" لأني لم أكتب عن الجزائر كما يجب، ولم أواجه من ذبحوها كما يجب أن يفعل كاتب ملتزم، فكتبت في أول صفحة اعتذارا للجزائر، كنت أشعر بالخجل أمام ضميري وأمام الله، أني أنشر قصصا عن مشاكل النساء، وقوافل الشهداء تتوجه كل يوم نحو المقابر في بلادي، حقيقة كنت أشعر بالخجل ولهذا اعتذرت. . . .

- قلت انك همّشت لأنك بربرية معرّبة ثم لأنك جزائرية وامرأة أيضا. لكننا لم نر معالجة كبيرة في نصوصك لقضية الأقليات هل تفكرين في كتابة نص يطرح القضية بكل عمق؟

xxxلا أتعمد أن أتحدث عن قضيتي كمواطنة تنتمي لأقلية في بلادي، ولكني أعتبر نفسي ابنة ذلك التراب، وتلك البلاد وأني لست أقلية وإن ظلمت وأجحف في حقي، تحضر بربريتي في كل نص من نصوصي، ولن أتحدث أكثر في هذا الموضوع، فقد شرحته في كلمتي التي أردت أن ألقيها في ملتقى كتاب المهجر في الجزائر في شهر جوان " حزيران " الماضي ولكني منعت من إتمامها لأني وضعت أصابعي على الجرح وواجهت البعض بنقائصهم دون أن أقصد ذلك، ولعل الكاتب نوري الجراح الذي أوقفني عن الكلام مما جعلني أترك المنصة هو أولهم. . . لقد سخرت من الكتاب الذين يتبجحون بجوازات سفرهم البريطانية أو الفرنسية، مفتخرة بجواز سفري الجزائري، إن الفرق بيني وبين أي معرب آخر هو أني أشعر بانتمائي العميق لبلادي عكس أولئك المنصهرون في مفاهيم قومية فارغة وكلما حلوا بوطن قالوا " هذا وطني الثاني" أنا لا وطن لدي غير جزائري، وحتى في لبنان أشعر أني ضيفة مجرد ضيفة ستغادره ذات يوم أتأسف أحيانا حين يخاطبني بعض اللبنانيين بالفرنسية ظنا منهم أنني جزائرية وكل جزائري يتقن هذه اللغة بالفطرة، لقد تعلمت العربية خضوعا للنظام الذي عرب كل شيء في الجزائر، وأصبحت معربة اللسان، لأني ابنة الشعب الفقير ولست ابنة وزير أو نائب أو مسؤول مرموق لأتعلم الفرنسية، وحتى مشروع التعريب في الجزائر أطلق في الأرياف أولا وأنا ابنة ذلك الريف المنسي ومشيئة الله وحدها جعلتني أخرج من ذلك العمق المنسي لأكشف جرائم فوضى



مسؤولينا ضدنا كشعب، أنا الجزائرية التي تكتب باللغة العربية وتزاحم الكتاب العرب على مكانة ما، وسواء رأيت أو لم تر معالجتي للأمر، فعندي الكثير مما قلته في هذا الموضوع، ولا أحب أن أكرره، ومن جهة لا أحب أحدا أن يزج بي في موضوع يحدد لي، أنا لا أكتب موضوع إنشاء في الابتدائي، هذه مرحلة تجاوزتها منذ أكثر من ثلاثين سنة.

- تقيمين في لبنان أين تقيم أحلام مستغانمي هل تروقك كتاباتها؟

×××هذه أيضا مرحلة تجاوزتها يا سيدي.

- من هي قسنطينة حقيقة هل هي ما كتبته أم ما كتبته أحلام مستغانمي في ثلاثيتها؟

××عرفت قسنطينة وأنا طفلة، كنت أجيئها من قريتي الصغيرة " آريس" مع والدي بالتبني الحاج الدراجي ليتبضع لمحل الأحذية الذي يملكه آنذاك، وكنا نمر لأرى والدي الحقيقيين. فقد كان في الحقيقة عمي والأخ الوحيد لوالدي من أمه، وقد أهداني والدي له لأنه لم ينجب أطفالا، كنا نستيقظ باكرا جدا، حتى أننا نتوقف في الطريق في الخلاء لأداء صلاة الفجر، ونصل قسنطينة وهي تبدأ يومها باكرا، كنا نتوقف في وسط قسنطينة ونتناول فطور الصباح "كرواسون" مع حليب، وكانت رائحة الخبز الطازج تملأ المدينة صباحا مع هدوء نسبي، شيئا فشيئا تبدأ المدينة بممارسة طقوسها، الموسيقى تنبعث من المحلات، أصوات الباعة في السوق، حركة المرور. . . وأشياء أخرى ما كنت أشاهدها في قريتي الصغيرة، ثم نذهب عن أهلي وأمكث عندهم عدة أيام، وأنصهر في تلك المدينة مثل كل أطفال الحي، كنا نقطن في "سطح المنصورة" وكان ذلك حيا عريقا مليئا بأجواء لا يمكنني أن أنساها. في عمر السادسة عشرة عدت إلى عائلتي نهائيا لأتمم دراستي الثانوية في ثانوية مالك حداد في حي "بوالصوف" ثم بعدها التحقت بجامعة باتنة منتسبة لكلية الطب لسنتين، عدت بعدها إلى قسنطينة مرة أخرى، حيث التحقت بجامعة " عين الباي" بقسنطينة وتعرفت على صديقتي كريمة بن دراج التي قاسمتني حب الصحافة وحب هذه المدينة فتوغلت معها إلى أعمق أعماق المدينة لأنها ابنة قسنطينة وزواريبها، وأنجزنا معا أجمل التحقيقات عن المدينة وأهل الفن فيها وحكاياتها الغريبة، ولعلي لم أقل كل شيء عنها، إنها مدينة تقول أشياء كثيرة جديدة كلما زرتها غير موروثها الثقافي الكبير. . . وأعرف أن ما كتبته عنها كان من باب الحنين والشوق لأني كتبت رواياتي وأنا في ديار الغربة، وأني وصفتها كما أعرفها، ولمستها وتنفستها وخزنتها في ذاكرتي. . . وكما ترى أنا أجبتك على النصف الذي يخصني، النصف الآخر من السؤال لا يعنيني. . . . مع الاعتذار منك.

- وهو كذلك أقدّر رأيك وموقفك نمر إلى سؤال آخر: تتحدثين دائما عن المنفى وعن الاغتراب ألا ترين أن الكاتب يحتاج إلى تجارب وجودية ونفسية حقيقية ليكون لكتابته طعما مختلفا؟ بمعنى أن تجربتك قد يراها كاتب آخر يرفل في خموله نعمة؟ طبعا لا أشرع هنا لنفي الكتاب ولا إلى قمعهم؟ كل ما أريد أن أطرحه معك هو التأمل فيما قدمت لك هذه التجربة ككاتبة؟

×××رأيي يا سيدي قلته لك بشكل ما، الناس مختلفون ووجهات نظرهم في هذه الحياة مختلفة، والكتاب مختلفون، وتجاربهم في الحياة مختلفة، من الإجحاف في حقنا أن نكون جميعا " محمد شكري" أو " عبد الرحمان منيف" ليرضى علينا النقاد والإعلاميون، أنا فضيلة الفاروق، أكتب تجربتي في الحياة، ونظرتي وأفكاري وخلاصة ثقافتي ومرجعياتي في الحياة... ثم بالنسبة لي الأمور لا تصنف كما تصنفها أنت، إنك بشكل ما" تستخف " بتجربتي في الحياة، تستخف كل الألم الذي ذقته، بانهياراتي النفسية والعصبية، بأكوام الأدوية التي تناولت، بكمية الذل التي ابتلعتها في بيروت وأنا أناضل من أجل تكوين اسمي، بالخوف الذي التهم ما يمكن أن يكون فرحي بتجربتي الصحفية خلال سنوات الإرهاب وزملائي يسقطون يوميا شهداء للمهنة، تجربتي تكفيني سيدي، لا أريد المزيد، لا مزيد من الذل لقد أصبحت أعرفه، لا مزيد من التهميش لقد أصبحت أعرفه، لا مزيد من الفقر لقد أصبحت أعرفه.

. . . الغربة تستمر هذا ما لا أستطيع إيقافه، لكني أتمنى أن تتوقف أيضا، للأسف أتوق للعودة كثيرا إلى بلادي ولكن الأمور تبدو أكثر تعقيدا مما تخيلت، يكفي أنني أعامل كأي مغترب حين أزور الجزائر، الجميع ينظر إلى حافظة نقودي، وينسى أنني كائن سلخه الشوق.

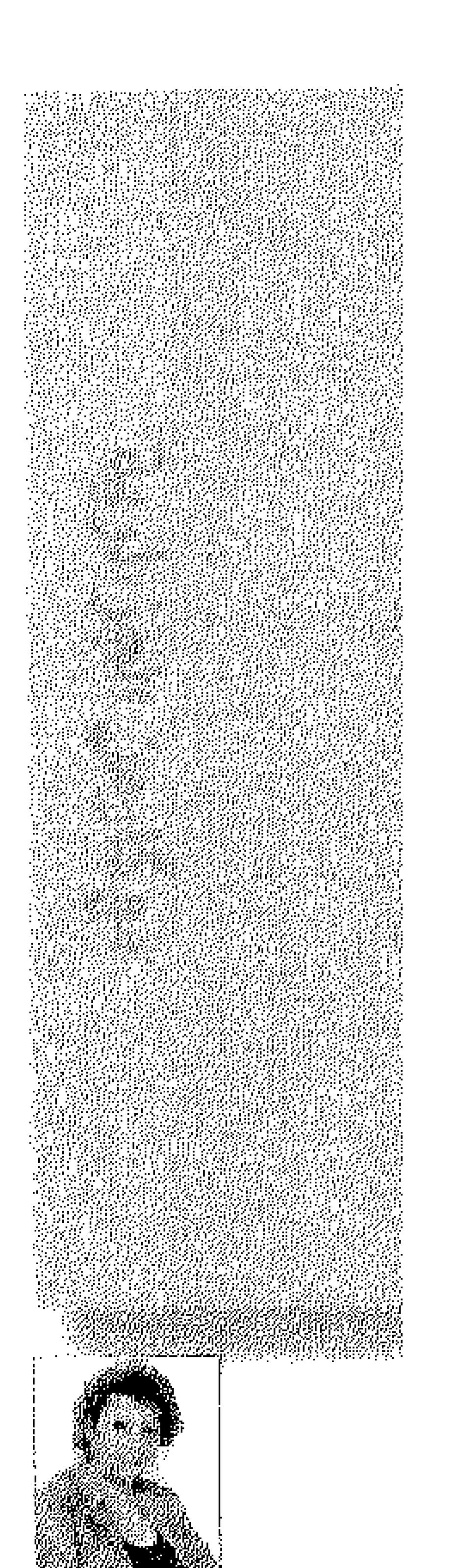
- حدثني واسيني الأعرج في أكثر من لقاء عن مرضه بحب وطنه وها أنت في أحدى شهاداتك الأدبية تعلنين عن تمسكك بلهجتك الجزائرية الشاوية وقلت أنك تحملين وطنك حيثما ذهبت حتى وصفت ذلك بأنك تهربينه. هل حب الوطن لعنة ومرض؟

×××حب الوطن نعمة يا سيدي لا يعرفها غير الناس الأنقياء، وكون البعض يخوننا في حبه هذا لا يعني أنه لعنة أو مرض. . . قد نمزح فنقول أنه مرض، ولكننا في الحقيقة نحن لا نحب أوطاننا بصدق إلا إذا كنا معافين من كل مرض من أمراض الضعف الإنساني الكثيرة والمنتشرة في زمننا الحاضر.

- يقول جاك أتالي "سيكون القرن الحادي والعشرين أنثويا " هل يعني هذا أن المرأة المبدعة ستتصدر أكثر المشهد الإبداعي العالمي؟

×××لا أعرف المعطيات التي بنى عليها "جاك أتالي" فرضيته هذه لكني أعرف أن الكون منذ وجد وهو مبني على السلطة الذكورية والمؤسسات الذكورية والقانون الذكوري. . . ربما هناك تطور نسائي وتقدم في مجال الإبداع ولكن ليس إلى درجة أن تكون الميزة التي ستميز القرن أنثوية، إلا إذا كان أتالي يقصد أن عمليات التجميل ستصل ذروتها في القرن الواحد والعشرين، وندخل عهد الحريم من جديد لكن بشكل "مودرن" فالمعطيات التي عندي لا تبشر بالخير. . .

- أنت على خلاف كثير من النساء الكاتبات متصالحة مع مصطلحات من نوع "كتابة نسائية" و"أدب نسائي" أما الأخريات فيرون فيه تمييز. محمد برادة يقول في هذا الشأن " المرأة الكاتبة، رغم اشتراكها مع الكتاب في شروط تنعكس على الكتابة الحديثة شكلا ومضمونا، فإنها بحكم تكونها



الفيزيقي ووضعيتها الاجتماعية وارثها التاريخي، تتوافر على عناصر من شأنها أن تخصص تجربتها الحياتية وأن تميز كتابتها الإبداعية وسط طرائق واتجاهات مشتركة بينها وبين الرجل" هل تشعرين بهذا التميّز وأنت تباشرين الكتابة الإبداعية؟ هل يعني أنك قادرة على معرفة جنس صاحب النص دون أن تري اسم صاحبه، لان هذا يعني أن هناك "رائحة الأنثى " في نصوص المرأة مقابل "رائحة الفحولة" في نصوص الرجال؟

xxx أنا لا أستحي كوني من " نساء" وأدبي " نسوي " بالتالي. . . أقول نساء بالجمع لأهون على نفسي كارثتي الطبيعية الأولى في الحياة، صحيح أن فعل الكتابة يجعلنا نشعر بذلك الامتياز الذي يشعر به أي كاتب رجل، ولكنه لا يعني أننا نتحول من خلاله إلى رجال، جراحنا تطفو إلى السطح بفعل الكتابة ولا تختفي، قضايانا تطفو ولا تختفي، مشاكلنا تطفو ولا تختفي، وأنا بحكم أني باحثة قبل أن أكون كاتبة وتناولت الرواية النسائية في الجزائر وقرأت الكثير مما كتبته النساء وما زلت أقتني ما يكتبنه بشكل يفوق ما ينتجه الكتاب الرجال أقول دون خوف أن النص النسائي فيه بصمات الأنثى شاءت أم أبت، حتى أن الرجال الذين كتبوا بصوت أنثى ظلموا المرأة في بعض المواضع لأنهم عبروا بذكوريتهم عن مواجع الأنثى واستخفوا بمتاعبها النفسية النابعة من تهميشها كونها أنثى. وعلى هذا الأساس أستطيع إن كان النص كاملا أن أعرف بصمات الأنثى فيه وبصمات الذكورة فيه. . .

- بعض النقاد في الجزائر لا يرون في نصوصك أي إضافة وقد قرأت أكثر من مرة لإبراهيم صحراوي الذي يتابع تجربتك ويختم كل مقالاته بعبارة مفادها التشكيك في موهبتك أو في إضافتك من نص إلى آخر، هل ترين في موقفه شكلا من أشكال التهميش التي تعانيها أم هو نقد حقّ؟

xxxقبل أن أجيب عن سؤالك أحب أن أشير إلى الصداقة والاحترام اللذين يربطاني بالدكتور إبراهيم صحراوي... وهو حر أن يقول ما يريد، وأن يقرأ أعمالي من الباب الذي يريحه، وإن كان قرأني من وجهة نظر توجهه السياسي والفكري، وحاكمني كما يحاكم أي شخص عادي من مجتمعنا العربي الكاتب متوقفا عند مشاهد معينة من الرواية، ولو أني وقعت الرواية باسم غربي لقرأ نصي قراءة مختلفة وعميقة، وتوقف عند محطات كثيرة تجاوزها لأن اسمي فضيلة الفاروق وأنا مسلمة وجزائرية وبالتالي من وجهة نظره لا يجب أن أتحدث أو أخوض في موضوعات تتعلق بالعلاقة الحميمية للمرأة. . . ولعل من أنصفوني كثر لكني تفاجأت ذات يوم بقراءة عميقة لنصي ولمشهد القبلة فيه من طرف شيخ في برنامج تلفزيوني للزميلة ماتيلدا فرج الله على قناة المرأة العربية حيث شرح مغزى القبلة وكأنه يعرفني منذ ألف عام فيما صديقي صحراوي حلل النص وكأنه لم يتعرف علي قط، وهذا هو المؤسف في نقادنا الجزائريين على الخصوص، يحاكمونك أخلاقيا لأن بطلك مارس الجنس دون زواج مع كائن ورقي، مع أني أردت بصريح العبارة أن أوصل فكرة خطيرة للقارئ الرجل على الخصوص وهي أنه عليه أن يحترس فحين يخون زوجته ويهملها فإنها ستخونه، وإن أساء إليها فإنه ستبحث عن غيره. . . الفكرة لم تصل للبعض. . . لا علينا. . . لكن هذا ما يجعلني أكرر بعض الأشياء في رواياتي بشكل مغاير لعل وعسى. . .

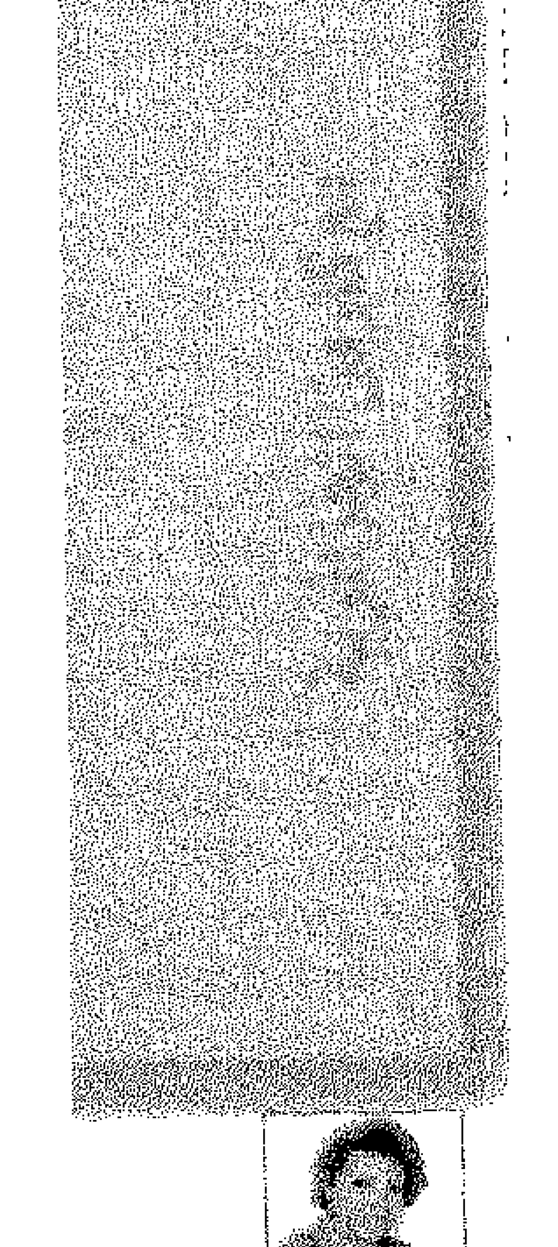
- ساراماغو لا يؤمن بالإلهام ويقول دائما "ما اعرفه هو انه علي أن أقرر الجلوس على مكتبي. . . ثم تأتي الكتابة" ماهي طقوس فضيلة الفاروق؟ هل تكتب كل يوم أم الكتابة مثل الشهوة لا تطرق بابها دائما؟

xxxكثيرا ما أقرر الجلوس إلى مكتبي ولكن الكتابة لا تأتي، وهي بالنسبة لي ليست شهوة بقدر ما هي طقس يشبه الوقوع في الحب. . . شخصيا أحتاج دائما إلى هزات كبيرة لأكتب. . . لا أعرف متى أكتب ولكني أعرف أن الكتابة حين تهجم علي لا تتركني حتى تستنفد قواي. . .

- لنتحدث عن علاقتك بالمدن. . . لماذا المدينة دائما مدانة في نصوص المعاصرين؟ هل خذلت المدينة كتّابها؟

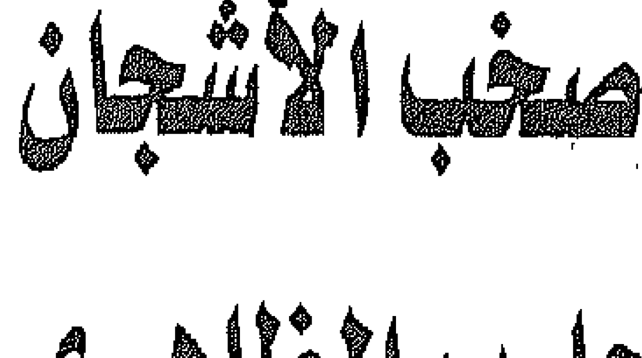
xxxزرت مدنا عدة في الجزائر وفي بعض الدول العربية ومع هذا لا مدينة تركت أثرا في قلبي قسنطينة. . . لم أدنها ولم أمجدها كتبت ما أشعر تجاهها من مشاعر لا أقل ولا أكثر، زرت دبي مثلا فهربت منها هروبا، لا يمكنني أن أعيش في مدينة مثل دبي، لا يمكنني أن أكتب عنها ولا أن أدينها إنها مدينة لا تناسب مزاجي، على عكس القاهرة التي سرقت قلبي بخان الخليلي ونهر النيل والحركة فيها وسلوك الناس وأحاديثهم ويومياتهم وسهراتهم والطبقية الصارخة فيها. . .

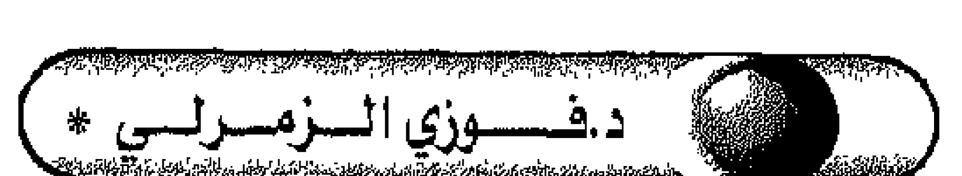
أظن أننا لا نقصد أن ندين المدن، فالرواية بكل بساطة تحتاج لفضاء مكاني تبنى عليه الأحداث والكاتب عادة يختار المكان الذي يعرفه ويحفظه لتتحرك فيه مخيلته فيحرك شخصياته كما يريد وفقا للحدث، ثم أغلب الكتاب العرب قدموا من الأرياف مثلي وصدموا في سلوك أهل المدن وسلوكهم المغاير لسلوك أهل الريف، لعلي عشت هذه الحالة وأعرفها جيدا لكن قد يكون غيري عاشها بشكل مغاير، نحن كتاب الجزائر أغلبنا أبناء ريف بدءا بن هدوقة مؤسس الرواية الجزائرية باللغة العربية إلى عمي الطاهر وطار من مداوروش إلى واسيني الأعرج من سيدي بوجنان، إلى بوجدرة، أمين الزاوي، وآخرين. وصراحة لم تخذلني قسنطينة إلا مؤخرا حين وجدتها تريّفت وفقدت الكثير من وجهها المشرق الذي كنت أعرفه سابقا أيام طفولتي ومراهقتي. . . ثم أظن أن بعض المدن تحفزنا للكتابة، مؤخرا زرت مدينة صغيرة اسمها سرايدي في مرتفعات عنابة على الساحل الشرقي الجزائري وصدقا أقول أنها سحرتني كما سحرتني عنابة التي قال عنها ألبير كامو " حتى قبور عنابة تجعلك تشتهي الموت" وقد وشوشني صديقي الكاتب عبد الناصر خلاف بهذه الجملة حين عبرت له عن حبي الجديد الذي وقعت فيه. . . نحن لا نرى المدن بمبانيها وشوارعها ولكننا نراها كما لو أنها تتنفس وندخل معها في علاقة عشقية قد تنجح وقد تنتهي بخيبة كما انتهت حكايتي مع قسنطينة.



* كاتب من تونس

صخب الأشجان في "مندلين" حارب الظاهري







د. فوزي الزمرلي *

تمهيد: لا جدال في أنّ الأقصوصة والقصّة القصيرة من أهمّ الأجناس السرديّة التي احتفل بها القصّاصون العرب في العصر الحديث، نظرا إلى أنّ تراثهم السرديّ الذي غذّى مواهبهم اشتمل بالأساس على آثار سرديّة قصيرة تحكمها علاقة تجاور أو بنية القصص ذات الإطار، وكذلك لأنّ الصحف والمجلاّت كانت الفضاء الرئيسيّ الذي احتضن تجاربهم السرديّة الفنّيّة التي لم تؤهّلهم آنذاك لإنشاء عوالم روائيّة رحبة.



وعندما توفّرت للأدباء العرب العوامل المساعدة على تأليف الروايات ونشرها وتكاثرت الأصوات الداعية إلى الانفتاح على الجنس الروائيّ، باعتباره المعيار الرئيسيّ الذي به تُقاس درجة رقيّ الآداب في العالم الغربيّ تراكمت الروايات العربيّة وتنوّعت اتّجاهاتها واعتنت بها الجامعات تدريسا وبحثا، وشدّت إليها أقلام النقّاد شدّا حتّى شاع أنّ الرواية هي ديوان العرب في العصر الراهن. ومرجع ذلك أنّ اتّساع فضائها وقدرتها على الانفتاح على مختلف الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة وإفادتها من العلوم الإنسانيّة وميلها إلى توظيف تقنيّات الفنون الجميلة قد خوّلت لها الإحاطة بكبريات القضايا والاحتفال بتعدّد الأصوات وتجديد قسماتها والانخراط في مسالك التجريب المتشعّبة. ومن هنا تقلّصت موجة الأقاصيص والقصص القصيرة تقلّصا، وذهب في ظنّ الكثيرين أنّها لن تبلغ الذروة التي تربّعت عليها الرواية.

وإذا ما صحّ ذلك الحكم على الأقاصيص والقصص القصيرة المفردة، فإنّه لا يصحّ على المجموعات القصصيّة التي تضمّنت نصوصا استقلّ بعضها عن بعض شكليّا وتعاضدت على بلورة قضايا جوهريّة، لا تقلّ تنوّعا وعمقا عمّا تختصّ به عيون الروايات.

وقد تفطّن الأديب الإماراتي حارب الظاهري إلى أهمّيّة نشر الأقاصيص والقصص القصيرة في مجموعات خاصّة، وتمكّن من إثراء تلك النزعة بفضل عمق تجاربه الحياتيّة وتنوّع مواهبه الأدبيّة ورصده المتواصل لأهمّ المسائل الفكريّة والأدبيّة والاجتماعيّة في مقالات شهيرة(١). ومن هنا ترجمت النصوص التي انتقاها لينشرها في مجموعته القصصيّة الأولى الصادرة في نهاية التسعينات عن خضوعها لرؤية عميقة وتميّزها بثراء دلاليّ وتنوّع أسلوبيّ.

عتبات "مندلين":

وسم حارب الظاهري مجموعته القصصيّة

الأولى بـ"مندلين"(٢) وانتقى عناوينها الفرعيّة انتقاء ومهّد لها بإهداء وأثبت تاريخ طبعتها الأولى ليرسم بذلك أهمّ عتباتها المنفتحة على عالمها السرديّ. ذلك أنّ شبكة تلك النصوص المصاحبة التي مازال جلّ نقّادها غافلين عن قيمتها تنسج علاقات خفيّة مع المتون السرديّة المجاورة لها نسجا هاديا إلى درجة شعريّتها.

ولمّا كان المتن السرديّ الذي نحن بصدده متكوّنا من أقاصيص وقصص قصيرة، فإنّ العنوان الرئيسيّ الذي اختاره المؤلّف يشفّ عن أنّه أعرض عن عنونة مجموعته بعنوان إحدى النصوص المضمّنة فيها، ولم ينزع إلى وضع عنوان يختزل محتوياتها، حرصا منه على دفع القارئ إلى تبيّن العلاقة الخفيّة بين العنوان الدالّ على آلة موسيقيّة ومحتويات مجموعته القصصيّة. تلك الآلة الوتريّة التي وقع اشتقاقها من العود العربيّ والقيثارة الغربيّة لجعلها قادرة على توليد أنغام يعانق فيها الإيقاع الشرقيّ الإيقاع الغربيّ.

وسواء أكانت العناوين الفرعيّة سابقة للنصوص المجاورة لها أم لاحقة بها، فإنّ القسم الكبير منها يعاضد البعد الاستعاريّ الكامن في العنوان الرئيسيّ، إذ هي تحمل المتلقّي على تجويد النظر فيها للوقوف على العلاقة بين محتويات القصص القصيرة وعناوينها الفرعيّة وتبيّن صلاتها بعنوانها الرئيسيّ. ومن تلك العناوين الفرعيّة "رائحة الليل" "ونبض الصمت" و"انفجار في الذاكرة" و"في ملكوت الهبوط" و"موت العصا" و"في نخب الهتاف"...

وقد أهدى المؤلّف هذه المجموعة القصصيّة إلى روح أخته مريم وإلى "من رحل معها في حقيبة الصمت"، كما أهداها إلى أبنائه الصغار "نبض الحياة" فبدا نصّ الإهداء منقطع الصلة بعناوين تلك المجموعة القصصيّة وبأحداثها وشخصيّاتها لتعلّقه - أساسا - بأفراد عائلة المؤلّف. غير أنّ نهوضه على ثنائيّات الموت والحياة والحزن والفرح واليأس والأمل يشدّ الانتباه إلى تلك الجوانب ويتحكّم بالضرورة في عمليّة التلقّي.

وللسياق التاريخيّ الذي نشأت فيه هذه المجموعة القصصيّة وظيفة نصيّة مصاحبة عظيمة الشأن. ذلك أنّ زمن التأليف يؤثّر بالضرورة في اختيار زمن الأحداث القصصيّة ويضطلع بدور رئيسيّ في تحديد مواضيعها وبلورة وجهات نظر القصّاصين إلى الواقع الذي يعيشون في خضمّ أحداثه. فمنتصف تسعينات القرن العشرين الذي شهد ميلاد مجموعة "مندلين" من أحلك الفترات التي نغّصت حياة العرب وبثّت الشقاق بينهم وجرّعتهم كؤوس الأسى وكشفت لهم عن بشاعة عيون المتربّصين بهم منذ عدّة عقود، وأذكت مشاعر الإحباط التي دكّت عزّتهم إثر هزيمة حزيران. غير أنّ تلك الظروف لم تقض - رغم ذلك - على روح الصمود والتحدّي لدى فئات كثيرة، ولم توقف أمواج الأمل المتدفّقة في ربوعنا الجريحة.

وليس من شكّ في أنّ هذه النصوص التي حفّت بتلك القصص القصيرة بالذّات قد نسجت علاقات خفيّة معها، بضبط سياق نشأتها والتلميح إلى ميل مؤلّفها إلى الرمز والإيحاء، وإظهار طغيان معجم الأشجان على عناوينها، ممّا يثبت أنّ قراءة تلك المتون السرديّة في ضوء عتباتها تيسّر السبيل إلى الفوز بلبّ خطابها.

أشجان "مندلين":

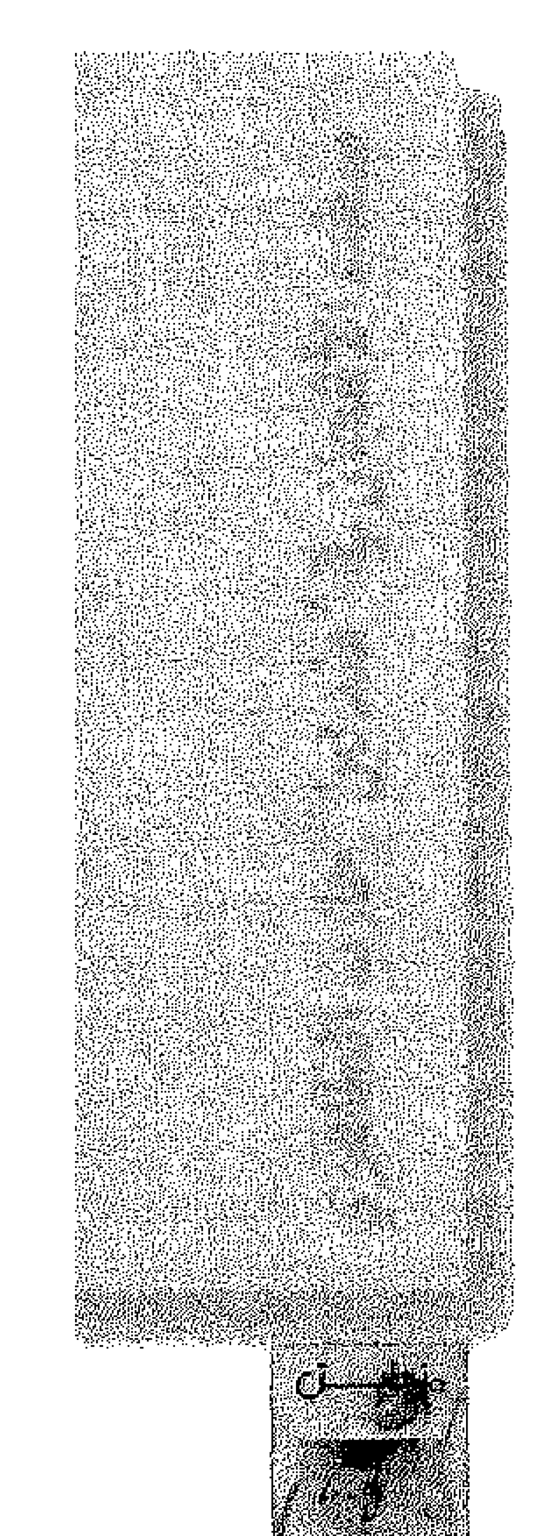
١. الأشجان القوميّة:

إنّ قراءة مجموعة "مندلين" في ضوء السياق التاريخيّ الذي حفّ بنشأتها تهدي إلى سبب انفتاح عالمها السرديّ على الأشجان القوميّة التي استفحلت في ديارنا بتعفّن الجرح الفلسطينيّ وتصدّع الوحدة العربيّة، نتيجة لخلافات داخليّة أوقد الكثير منها تدخّل بلدان أجنبيّة حريصة على حماية مصالحها الماديّة والاستراتيجيّة. ولمّا كانت جلّ أسباب تنافر الدول العربيّة وتعطيل نهضتها وقتامة همومها ناجمة عن أحقاد دفينة وأطماع ماديّة خسيسة وتكتّلات مريبة، فإنّ المؤلّف توسّل بالرمز لتمثيل ذلك الواقع المعقّد ومقارنة الحاضر بالماضي وإبراز الفجوات السحيقة التي شتّتت الشمل وفجّرت الكوابيس في نصّه الموسوم بـ"في ملكوت الهبوط".

وبهذا تمكّن من فتح عالم تلك القصّة القصيرة على قضايا قوميّة شائكة، وجعل الأجهزة والعساكر التي أجبرت الشخصيّة الرئيسيّة على الرحيل، وإعلان الخطوط الجوّية عن تأخّر الإقلاع منفذا إلى إبراز البعد الرمزي الذي تحكّم في الأحداث والإشارة إلى سبل تأويلها. وآية ذلك أنّه ختم الرحلة الرمزيّة المضنية التي مثّل بها هموما قوميّة بذكر أنّ الشخصيّة الرئيسيّة بدأت إثر ذلك تقرأ "نصف حياتنا ونصف رحيلنا ونصف هبوطنا وسرّ تأخّر رحلتنا عن الإقلاع"(٣).

وفي قصّة "الأعمى والفأر" صوّر الراوي مدينة عاث فيها فأر بدعم من أصحاب "بيت كبير"، ممّا حمل أطفالها على التسلّح بالحجارة لحماية مدينتهم. غير أنّ رجلا ملقّبا بالأعمى بذل أقصى جهده ليرهبهم من مقاومة الفأر بالإشارة إلى أنّه "صاحب عدوى سريعة الانتشار"، فضلا عن أنّ له "أصحابا ذوي نفوذ". وقد تمادى الأعمى في تشتيت صفوف رجال المدينة وإدانة الأطفال بتضخيم قوّة الفأر وترديد ما يشيعه أصحاب "البيت الكبير" من أنّه "أليف ومحبّ للناس... مثله مثل سائر الحيوانات الأليفة".

وعندما تفطّن سكّان المدينة إلى تماثل مواقف الأعمى مع مواقف أصحاب البيت الكبير واتّهموه



بالخيانة بيّن لهم أنّه أعرض عن إدانة الفأر ومقاومته لأنّ "العدالة هاربة". ومن أجل ذلك كلّه تقاعس الرجال عن دعم انتفاضة الأطفال حتّى استفحل داء الفأر. وعندئذ تدفّقوا "ليس للقتال، بل لحديقة البيت الأنيق. وحضر الفأر والأعمى وأعلنوا بأنّه يجوز للفأر أن يأكل كلّ ما يشاء وأن يمدّد جحوره ويرسي أحلامه... فتناسل الأعداء"(٤).

وعلى ذلك الأساس أحاط المؤلّف في هذه القصّة القصيرة بأهمّ العوامل التي تسبّبت في تعميق المأساة الفلسطينيّة وأفلح في بلورة أدبيّة هذا النصّ. ذلك أنّه عارض قصص الحكم والأمثال في قصّة "الأعمى والفأر" وأخضعها للقانون العامّ المتحكّم في الخطاب الأدبيّ، على غرار نصوصه الرمزيّة الأخرى. وهو قانون ينهض على "حجب الأفكار مع الإشارة إلى مواطن إخفائها وسبل الكشف عنها"(٥).

وهكذا أصبحت مدلولات تينك القصّتين القصيرتين مراوغة لدوالّها، نظرا إلى أنّ المعنى إذا ورد ممثّلا فهو في الأكثر ينجلي لك - حسب عبارة عبد القاهر الجرجاني - " بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمّة في طلبه. وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجابه أشدّ"(٦).

٢. الأشجان الاجتماعيّة:

تكشف جملة من القصص القصيرة التي تضمّنتها مجموعة "مندلين" عن أنّ حارب الظاهري أدام النظر في التحوّلات الحضاريّة التي شهدتها المجتمعات العربيّة ليقف على أسباب تغيّر العقليّات وانفجار موجات الصراع بين الأجيال القديمة والأجيال الحديثة وتصدّع الوحدة العائليّة التقليديّة وتفجير بعض المآسي الاجتماعيّة، واتّخذ تلك القضايا موضوعا للتخييل فلوّن عالمه السرديّ بلون آخر من الأشجان العاتية.

ولمّا كانت سلطة الأجداد ومّن ورثهم من أبنائهم الكبار من أهمّ دعائم الأسرة العربيّة التقليديّة، فإنّ المؤلّف اهتمّ في قصّة "موت العصا" بحركة تمرّد الأجيال الحديثة على ذلك النظام العائليّ تأثّرا برياح التجديد التي هبّت عليهم "من الشمال".

وقد دلّ الراوي على التغيّرات العميقة التي طرأت على المجتمع بالإشارة إلى أنّ المرأة العجوز التي لاحظت أنّ الحارة "لم تعد كما كانت" هي التي حثّت سكّان الحيّ على البحث عن جدّهم الأكبر ليعيد إرساء النظام القديم. غير أنّ صوتها لم يلق صدى، إذ دار الحديث "عن اختفاء الجدّ الأكبر وعن تدفّق الفرح في أرجاء الحارة. حملته إليهم رياح الشمال. كانت معبّأة برائحة البخور والعطور التي أتت من هناك. من بعيد"(٧).

وليس من شكّ في أنّ الراوي اتّخذ العصا رمزا لسلطة الجدّ ليدلّ على أنّ انتزاعها من يده عند رجوعه إلى الحيّ يترجم عن فقدانه تلك السلطة. وعندما لاحظت المرأة العجوز أنّه فقد عصاه أدركت فداحة العوامل التي أدّت إلى ذلك، وعبّرت عن هواجسها بقولها "لربّما عاد من معركة ضارية مع حريق ما، جعلته يفقد عصاه أو أنّه حفر حفرة وطمرها هناك حتّى يعود إليها بعدما تستتبّ الأمور"(٨). وقد أعرب الجدّ نفسه عن فزعه من المصير الذي ستؤول إليه عشيرته بعد تمرّدها على قيمه بقوله "هذا ما تبقّى من حارتكم" وأشار إلى حبل "نصفه أكلته النار والنصف الآخر يشوبه السواد"(٩).

ومن أجل هذا أطنب الراوي في تصوير التغيّرات التي طرأت على الحارة وجعلتها "ممتعضة بالخوف، مشوّهة الأطراف"، بعد غياب الجدّ الذي كان محافظا على النظام وقيّما على العادات التليدة ورافضا الانسياق إلى اللّهو، إيمانا منه بأنّ "اللّهو خذلان للروح إذا ما تمادى"(١٠).

وقد أبان المؤلّف عن كلفه بوجه آخر من وجوه الثورة على النظم التقليديّة في قصّة "الرجل" التي نوّه في بدايتها بابن أكبر لأنّه رغب منذ صغر سنّه في "أن يكون شجاعا في زمن يصادر الشجاعة"(١١). ومرجع ذلك أنّه "لا يؤمن بهذا الزمن الفاتر، كأنّه وحيد في حومة التيه يمتصّه سرمد الوقت"(١٢).

ومن ثمّ ارتفعت منزلة ذلك الابن في نظر والده وسلّم إليه ثرواته، ثمّ قال له في وصيّته: إذا صبر أفراد العائلة "وأطاعوا صبّ عليهم الذهب والأموال صبّا. وإذا ما تمرّدوا بدّد هذه الأموال وامنعها، لأنّ الأوردة التي تحمل دماء التمرّد ستتدفّق دماؤها القانية من جديد. لا بدّ أن تبدأ من الصفر إذا أرادت الحياة الكريمة الآتية"(١٣).

وقد تفنّن المؤلّف في استعمال الوصف لتجسيم بداية تلاشي سلطة ذلك الأخ وانهيار اللّحمة التي شدّت تلك المؤسّسة وضمنت مناعتها. فعندما بدأ صوت ذلك الأخ يتهتّك شاع أنّه صائر إلى التلاشي "حتّى أنّ المنزل بدا خاويا وتساقط لونه الزاهي وتداعت جدران بعض الغرف فتسرّب إليها النمل والحشرات وأصبحت الرائحة التي تلوذ هناك سمجة ونتنة"(١٤). ورغم أنّ هناك من قدّر أنّه "مازال موجودا بينهم لكنّهم لا يرونه"، فإنّ أفراد العائلة اتّفقوا على اقتسام إرث أبيهم بعد مرور أربع سنوات على اختفاء أخيهم الكبير للتخلّص من الفقر وإبادة سلطانه الذي خضعوا له طوال عشرين سنة.

وقد جسّم الراوي ثورة أفراد العائلة على النظام القديم الذي حافظ عليه ذلك الرجل، بالإشارة إلى أنّهم تكالبوا على تحطيم صوره المنحوتة على جدران البيت "كي يدخل منها" - في تقديرهم - "الهواء المنعش للدماء". ولمّا باءت محاولاتهم بالفشل أحضروا "كلّ آلات الدمار والخراب" لتحقيق

غاياتهم، كاشفين بذلك عن شعورهم بقوّة سلطة أخيهم الأكبر ورغبتهم العارمة في التمرّد عليه. ومن ثمّ هدموا ماضيهم فتصدّع حاضرهم تصدّعا منذرا بخراب مستقبلهم وتشتّت شملهم.

وقد مثّل الراوي المصير الناجم عن ذلك الموقف من الذين تشبّثوا بالقيم التليدة بإبراز أنّ ذلك الرجل الذي كان "يجلس في أحد الأدوار العلويّة في مكان مجاور يمكّنه من الاستطلاع"(١٥) قد تصلّب فجأة كالمارد و"لوّح بعصاه الخرافيّة فتساقطوا الواحد تلو الآخر. كانوا شبه خارّين ساجدين تحت أقدامه الثلاث يخشون النظر في وجهه الصلد. تهوي العصا على رؤوسهم ذات النتوءات والأورام فتتحرّك كلّ خليّة في أجسادهم، تتساقط ركامات المنزل"(١٦). وإثر ذلك بدّد الأموال التي بحوزته تنفيذا لوصيّة والده، ثمّ قال لهم " أمّا أهل بيتي فأنا كفيل بهم. ومضى على عصاه يتوكّأ"(١٧)، تأثّرا بذلك الانقلاب الفظيع ونتائجه الشنيعة.

وفي قصّتي "انفجار الذاكرة" و"الغرفة" احتفل المؤلّف بتأثير الخصاصة في العلاقات بين أفراد الأسرة الواحدة، مبرزا عواقبها الوخيمة على حيوات الأبناء بالدرجة الأولى. فالفتاة المريضة التي فارقها والدها ذات ليلة "عندما ازداد عواء الريح وامتلأت الأرض بالأوحال وزمجر الرعد بشدّة"(١٨) ليبحث لها عن دواء، خاب مسعاه فتاهت به السبل وترك ابنته "تجرجر جسدا مصلوبا على هتافات حزينة باهتة". ذلك أنّه لم يعثر على مَن يمدّ له يد العون فرفض العودة إلى منزله خائبا، وإذا "بالتيه يحاصر خطواته الهوجاء وأمطار الضياع تجرفه إلى حيث لا يدري"(١٩).

ومن هنا رضي بقطف "ثمار الدروب الضائعة دونما تأفّف"، وظلّ "يخبّئ في ذاكرته براءة طفلة مريضة وزوجة يغتالها الضعف". وعندما طال غيابه، من دون أن يفلح في الحصول على ما يضمن لعائلته ضروريّات الحياة رجع إلى بيته القديم المتصدّع، حيث أضاع ذاته.

ورغم أنّ البؤس أطفأ قناديل الحبّ والحنان في وجه تلك الفتاة التي كابدت ألوان الشقاء صحبة أمّها المريضة، فإنّ صوت والدها "قد انتزعها من صفوة الذاكرة إلى الشعور بالاطمئنان. ففي كنفه أحسّت بالدفء"(٢٠) واهتزّ كيانها وأشرقت الدنيا في عينيها إشراقا بدّد الليل الذي "رماها كزهرة بلا عطر وبلا عنفوان".

أمّا في قصّة "الغرفة" فقد أشار الراوي إلى الفروق الماديّة بين بعض العائلات بذكر أنّ عائلة ثريّة أهدت إلى ابنها سيّارة حديثة في مفتتح السنة الدراسيّة وأهدت إلى أخته "كلّ ما هو غال ونفيس" فلم ترض بكلّ ذلك، في حين أنّ جارهم الفقير عجز عن اشتراء ثياب جديدة لابنه خلال ذلك اليوم عينه. ومن هنا انفتح عالم تلك القصّة القصيرة على شعور ذلك التلميذ الفقير بالحرمان وإصابته بالأرق من كثرة الكوابيس التي عكّرت ليله وأشعرته بالاختناق في غرفته الضيّقة. ولا غرابة بعد ذلك في أن تتعثّر مسيرته التعليميّة ويقع في شباك الشابّ المتسكّع الذي حذّرته أمّه من مرافقته لأنّه "ولد شقيّ".

وقد بلغت الأشجان أوجها في عالم القصّة الموسومة بـ"ذات فجر". ذلك أنّ الراوي استهلّها بإبراز التقابل بين براءة تلميذة صغيرة غادرت بيتها فجرا كي لا تتأخّر عن الحافلة ووحشيّة الشخص الذي احتال لاختطافها وجرّها كالذبيحة، ثمّ صوّر إقدام ذلك الشخص على اغتصاب تلك الطفلة في صحراء نائية وأشار إلى المصيبة البشعة التي هشّمت كيانها تهشيما لا طاقة للأيّام على محو آثاره.

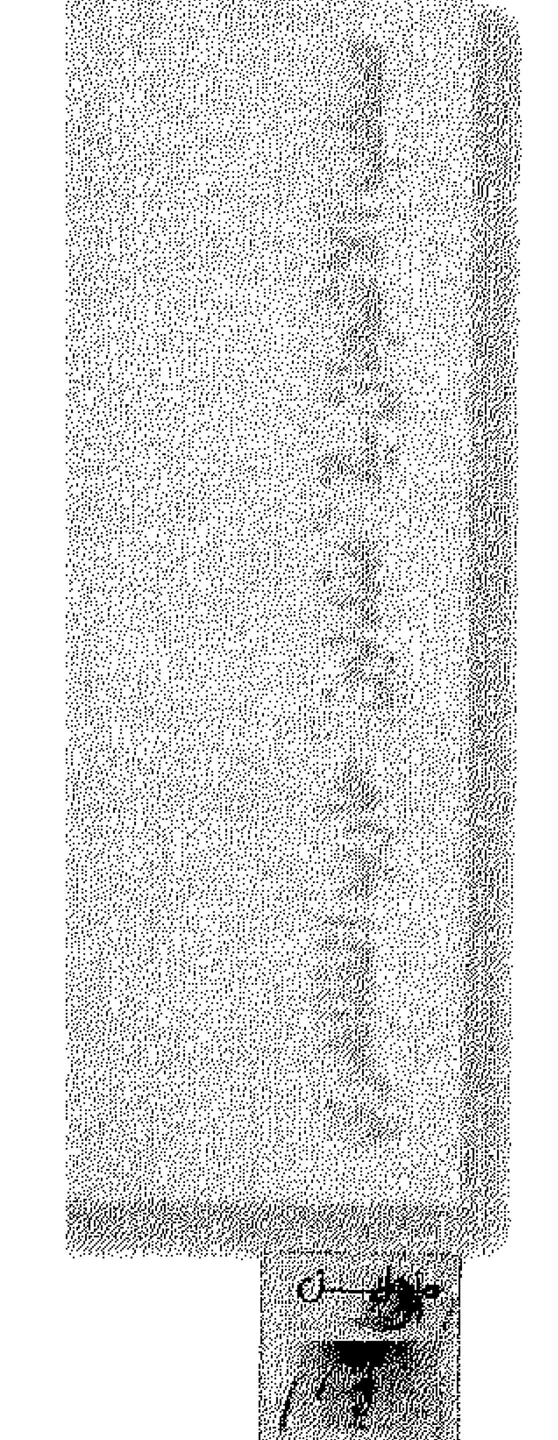
٣.٣.الأشجان النفسانيّة:

أبان حارب الظاهري في قسم من نصوص مجموعته القصصيّة عن كلفه بالهموم والهواجس التي تورثها الأطماع الماديّة والتوتّرات النفسيّة والهموم الوجوديّة فدلّ بذلك على لون من الأشجان المتسرّبة إلى عالمه القصصيّ.

ففي قصّة "السقوط" انفجر تيّار الوعي في باطن شخص أصبح "تافها محبطا"، بعد أن كان يرتدي "رداء الفخر". ومن ثمّ ذلك برّحت به مشاعر الغربة والوحدة فخاطب نفسه قائلا "تحاول أن تنسى صور الغربة المفزعة وأنت تغادر صفر اليدين، تغادر نحو المجهول، تهرع بعيدا في اتّجاه معاكس، تنقّب عن بواطن الصحو، ترتجف فزعا وأنت تتحاور مع الذات التي غاصت في بحر الوهم والجنون"(٢١).

ومهما كانت الأسباب التي أدّت بالشخصيّة الرئيسيّة إلى تلك الحالة، فإنّ إطناب الراوي في إظهار تغرّبها وتوتّر علاقاتها بأفراد عائلتها وتغيّر نظرتها إلى الوجود يشفّ عن فظاعة تلك الأسباب، ويبرّر طغيان معجم الحزن على حديثها الباطنيّ.

وقد أفرط الراوي . فضلا عن ذلك . في تكثيف الاستعارات وكلف بالترميز في نصّ "انشطار المرايا" ليلفت الانتباه إلى أنّ العوامل التي نغّصت حياة الشخصيّة الرئيسيّة وأصابتها بالإحباط قد أغرتها بإنهاء حياتها بطريقة بشعة. إلاّ أنّها جبنت عن تنفيذ عزمها فركنت إلى حلّ مخز عمّق أزمتها تعميقا. فقد انطوى بطل تلك القصّة القصيرة على نفسه وجلس "خلف سراب العمر يتشكّل، ثمّ ينزوي حيث رعشات الضوء تحارب الظلمة في شفافيّة خاسرة فليجم نزعات نفسه بقراءة كتاب قديم ذي رائحة. وحين طُرقت الأبواب بقوّة سقط الكتاب من يده كالحلم وتبلور العرق ثمّ أخذت زوجته تنهره مرارا"(٢٢).



ومن هنا اتّقدت أزمته وعزم على إنهاء حياته، غير أنّه عزف عن ذلك القرار والتحق بمقرّ عمله، حيث كان المدير "يمارس نوعا من الجهالة على عقله السمح"، ممّا جعله يفكّر في التمرّد على زوجته وقتل نفسه "حتّى لا يبقى أيّ أثر لذلك الاشتعال الذي اغتالوه ومسخوا لهيبه بأيديهم الخفيّة"(٢٣).

وبما أنّه لم يقو على تنفيذ عزمه، فإنّه "أخذ يطأطئ رأسه ويتابع صمته المثخن بالعذاب". وعندئذ تدفّقت استعارات الراوي لتجسّم شعور تلك الشخصيّة بالخزي والقذارة، نتيجة لاضطرارها إلى مداهنة من تسبّب في إحباطها.

أمّا في قصّة "ربطة العنق" فقد أقحم الراوي أحد الفقراء الباحثين عن شغل في عالم الرجال "المهمّين" الذين كدّسوا الثروات وأغدقوا الأموال على خليلاتهم، وكشف عن طمعه في التشبّه بهم. وعندما احتالت إحدى المنغمسات في ذلك العالم لترفع من منزلته وتتحكّم في مصيره ارتبك خوفا من الدنس، وقال لها "عندما وصل الحلم إلى الحنجرة عدلت عنه. فأنا رجل أعيل خمسة صغار، لا أودّ أن يعرفوا بأنّني رجل سيّئ". ولكنّ الأطماع استبدّت به فانقاد إلى تلك الفتاة إلى أن صيّرته "رجلا مهمّا" في نظر الناس. وعندئذ تفجّر حنينه إلى ماضيه النقيّ واحتقر نفسه، لأنّه فقد ذاته.

وفي قصّة "نبض الصمت" وقف الراوي على هواجس أخ قذفت به خطاه بعيدا عن إخوته الصغار فحنّ إليهم وخشي عليهم من طمع الطامعين. وقد تفاقمت هواجس ذلك الأخ وشعر بثقل مسؤوليّته عندما شاهد رجلا جائعا "يحمل بيده عصاه وبأخرى أشلاء جسد" صحبة "شرذمة من الرجال الجياع يتكوّمون حول وميض نار فاترة"(٢٤). ولذلك عجّل بالعودة حتّى لا يكون غيابه سببا في ضياع إخوته الصغار.

وقد صوّر الراوي كثافة العتمة وبرودة الهواء وضياع أقدام ذلك الأخ على "طريق أجوف يعانق وميض البرق" ليجسّم المعاناة التي كابدها خوفا من ضياع إخوته الصغار، عندما لمح "الرجل المسخ مع شرذمة أخرى يلتهمون وجبة جديدة من الأطفال"(٢٥). غير أنّ قفلة هذه القصّة القصيرة تفاجئنا بالإشارة إلى أنّ إخوة ذلك الشخص كانوا في الواقع بجواره، ممّا أشعره بأنّ هواجسه نبعت بسبب الشكّ.

وفي أقصوصة "امرأة ثلجيّة" وظّف الراوي معجم السواد والبياض والنور والظلمة ليسبر باطن امرأة قادها التيه إلى دروب الخطيئة، حيث برّحت بها الجراح وجعلتها تحنّ إلى الطهارة حنينا دافقا. ومن هنا كشف عن أنّ الركن النيّر الكامن في أعماق تلك المرأة أثار ازدراءها بمظاهر زينتها ليلة عيد الميلاد، وأذكى شعورها بالوحدة "فخنقتها العبرات"، وأدركت أنّ مصيرها هو التلاشي في "غابات التيه التي عرفتها بعد أن ودّعت زمن الطفولة والبراءة"(٢٦).

وقد وقف المؤلّف في قصّة "رائحة اللّيل" على مصدر آخر من مصادر الأشجان بفتح عالم تلك القصّة على الآثار الوخيمة الناجمة عن العقم في العائلة العربيّة. وعمد ـ فضلا عن ذلك ـ إلى تقوية صدى الأشجان في مجموعته القصصيّة بفتح عالم "نخب الهتاف" على حالة الارتباك التي هيمنت على إحدى الشخصيّات لخوفها من الموت الذي سيفاجئها في لحظة من اللّحظات وترقّبها لتلك اللحظة التي ستخلّصها من شقاء الدنيا. ومن أجل ذلك أصبحت تلك الشخصيّة ممزّقة بين مشاعر الخوف من الموت والتعطّش لمعانقته تمزّقا ترجم عن الموقف الوجوديّ الذي أثّر في علاقاتها الاجتماعيّة وحالتها النفسيّة.

فعندما شعرت تلك الشخصيّة بأنّ ذلك "الهتاف القادم من بعيد" سيوقف مسار حياتها واجهت تلك الحالة بارتباك، إذ أدركت أنّه سيوقف "مسار التعب"، بما أنّ "الحياة شقاء وتعب". غير أنّها أضمرت "ضحكة خفيفة كالظلّ، ساخطة كهدأة الألم"، معبّرة بذلك عن تعلّقها بالدنيا من ناحية وتوقها ـ من ناحية أخرى ـ إلى خلاص روحها من قفص المادّة لتحلّق "في الهواء الطلق على دقّات طبول الصمت"، مثل أوراق الشجر المتطايرة في فصل الخريف.

وهكذا أبانت تلك النصوص عن انشغال المؤلّف بجملة من العوامل التي نغّصت حيوات شخصيّات نماذج، وعقّدت نفسيّاتها تعقيدا فجّر دفقا صاخبا من الأشجان في عالمه السرديّ.

٤. أشجان العصفور الشرقيّ:

نشأ حارب الظاهري بأرض الجنوب، حيث تغذّى بالتّراث الشرقيّ وهبّت عليه رياح الشمال، مثلما هبّت على أبناء جيله فدفّقت توقه إلى اللّحاق بسرب "العصافير الشرقيّة" التي خلبها بريق الغرب وبدّل حياتها تبديلا. وقد تحقّقت أحلامه عندما ذهب في بعثة علميّة إلى أمريكا، حيث عاش تجربة وجوديّة ثريّة، انصهر فيها المستوى النفسي بالمستوى التعليمي والمستوى الحضاري انصهارا شكّل شخصيّته تشكيلا جديدا.

ولمّا كانت تلك التجربة بالغة الأهميّة والتعقيد، فإنّ المؤلّف رأى أنّ تصوير علاقة رجل شرقيّ بامرأة أجنبيّة هو السبيل الأقوم إلى تمثيل تلك التجربة قصصيّا، على غرار أسلافه من القصّاصين العرب الذين اتّخذوا الفنّ القصصيّ أداة للتعبير عن إشكاليّات علاقة الشرق بالغرب.

وبما أنّ الوصف يعتبر من أهمّ أدوات التعبير عن تلك التجربة التي تصادمت فيها الثنائيّات وتدفّقت خلالها أضرب المعاناة، فإنّ المؤلّف عوّل على تلك الأداة تعويلا في قصّة

"برياكا" التي أفردها لتمثيل تلك التجربة.

وليس من شكّ في أنّه أجرى القسم الأوّل من أحداث قصّته بفضاء "كافيتيريا الرجل الكهل" ليبرز الفضاء المغلق الذي انزوى فيه بطله انزواء مترجما عن مشاعر الوحدة والغربة والضياع التي نغّصت بداية حياته بالغرب، وقوّت توقه إلى الالتحام بذلك العالم الذي جرّه إليه تيّار نهر الشمال جرّا.

فعندما انطوى ذلك الفتى الشرقيّ على نفسه بالمقهى رأى "الوجوه دمى صغيرة تسافر عبر منفى الحياة"، وظلّ يضع يده على كتابه "البارد" وعيناه تراقص الظلال، أمارة على مشاعر الوحدة والتيه التي نغّصت حياته آنذاك.

ورغم أنّه وجد نفسه في ذلك الفضاء وجها لوجه مع فتاة غربيّة عارية من الجمال، فإنّ كيانه هفا إليها بكلّ جوارحه، وبات يحلم بالقرب من محيطها، طمعا في تكسير أغلال الغربة التي كبّلت حياته وفهم سرّ تلك الحضارة التي جذبته إلى فلكها. وقد أعرب عن ذلك بقوله "أرى عينيها حبرا أزرق شفّافا، يتأجّج حلما في نوازع نفسي، مثلما سرّ دفين. أودّ أن أفتح شبابيك العمر الباردة على وجهها كلّ صباح. ها أنا أقول ذلك، لكن من غير جدوى. لا أستطيع أن أصل إلى محيطها. تقتلني تلك الزوايا توهّجا فأحمل كتبي الجامعيّة إلى صدري الموجع بالغربة"(٢٧).

ورغم أنّ صاحبنا لم يتجرّأ على مدّ جسوره إلى تلك الفتاة، إذ عاقته تربيّته في مجتمع رجالي عن المبادرة باقتحام حياتها، وكشّفت له نظرة الشرق إلى الغرب الحواجز الفاصلة بينهما، فإنّه "نبذ فكرة الخروج من معمعة كفتيريا الرجل الكهل". ومن ثمّ تنامت أشجانه وبقي تحت رحمة تلك الفتاة الغربيّة إلى أن أقدمت هي نفسها على إحالة "أحلامه إلى لقاء

وقف المؤلف في قصّته «رائحة الليل» على مصدر آخر من مصادر الأشجان بفتح عالم القصة على الآثار الوخيمة الناجمة عن العقم

عاجل". غير أنّها آخذته . مع ذلك . على خجله قائلة "الذّكر دائما يسعى وليس الأنثى"، مثبتة بذلك أنّ الأنثى/ الغرب هي التي تتحكّم في العلاقة مع الرجل/الشرق.

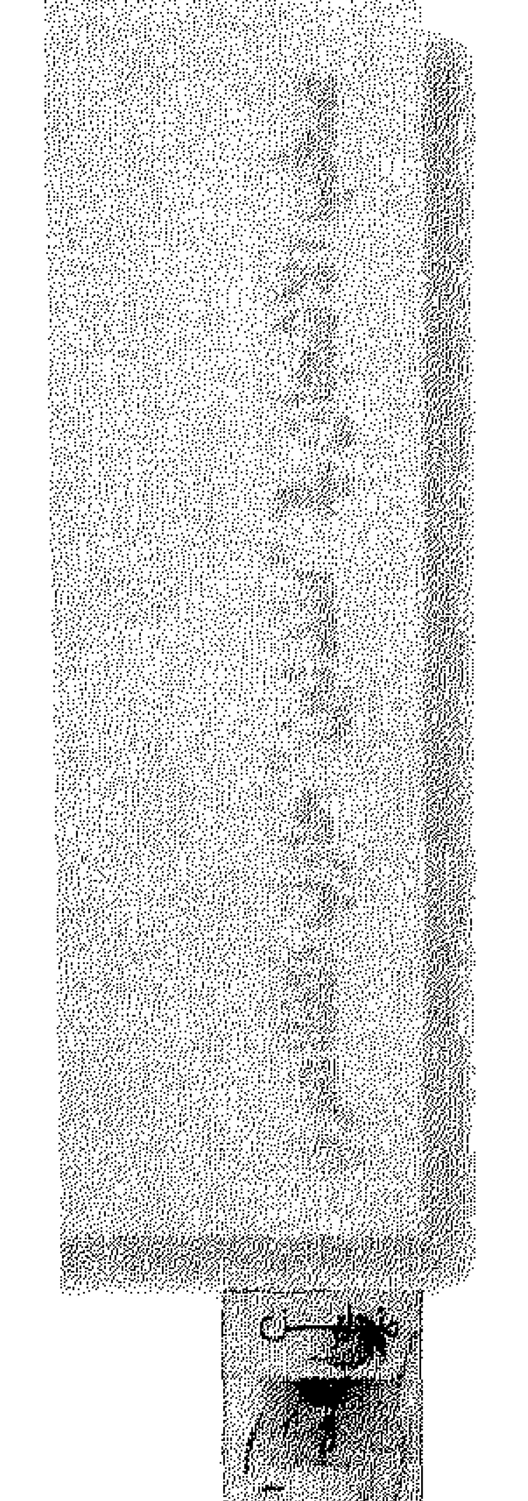
وبفضل التآلف تبدّد حرمان ذلك الفتى الشرقيّ واتّقدت نخوته الرجوليّة فأصبحت جلساته مع تلك الفتاة "مفعمة بالثمالة"، خاصّة بعد أن شكرته على كرمه شكرا أشعره بأنّ سلوكه الشرقيّ هو الذي قرّبها منه. ومن هنا تضخّمت رجولته، لأنّ الرجال في تقديره يحبّون "تملّك الأنثى ولو كانت بقايا من جمال تعلق الأيّام خلسة"(٢٨).

ولكن، رغم أنّ علاقة ذلك الشرقيّ بتلك الفتاة الغربيّة قد تسبّبت في تبديد كبته وبلسمة غربته حتّى بات "يغنّي في مهد الليل"، ودفّقت مشاعره الرومانسيّة بقوّة، فإنّ نظرته إليها بدأت تتغيّر تغيّرا ولّد نفوره منها. ذلك أنّه تفطّن إلى أنّ الضمور الذي يعصف بها جعل "جمالها يتلاشى يوما بعد يوم"، وقدّر أنّ تلك الفتاة/ الغرب سرّ لا قدرة له على النفاذ إلى جوهره. ولذلك عاوده الشعور بالغربة واعترف بعجزه عن فهم "الأنثى". وقد عبّر المؤلّف عن بداية القطيعة بينهما بالإشارة إلى صمتهما الذي حلّ محلّ ضحكاتهما المجلجلة وتصوير جلوسهما إلى "طاولة نصفها شرقيّ ونصفها الآخر غربيّ".

وقد كان لاختلاف تلك الفتاة عن الفتاة الشرقيّة ولتباين عقليّتها عن عقليّة ذلك الفتى دخل أساسيّ في تعميق الهوّة الفاصلة بينهما وإبراز تعقّد تلك العلاقة. فعندما لاحظ ذلك الشرقيّ أنّ رفيقته تدخّن وتشرب النبيذ صارحها بأنّه يكره المرأة المدخّنة كما يكره المرأة الماجنة. ولذلك أعربت عن امتعاضها من موقفه بقولها "إذن أنا امرأة عاهرة في عرفكم"، وتجرّأت على إخباره بأنّها مدمنة لم تتوصّل بعد إلى الخلاص من المخدّرات التي دمّرت صحّتها. ولذلك شعر "بتورّم الهواء تحت جفون عينيه" وغادر الحانة التي أصبحت "كالكهف الذي حبس أنفاسه"، إعلانا منه عن قطيعته مع ذلك العالم الغربيّ. ورغم كلّ هذا، فإنّ حياته تكدّرت بانفصاله عن تلك الفتاة الغربيّة تكدّرا شفّ عن صخب أشجانه إثر ذلك التنافر، ودلّ على قوّة التيّار الذي دفعه إلى مدار الغرب، وأكّد عجزه عن الخلاص منه.

ومن أجل هذا تفنّن المؤلّف في توظيف الوصف وتوسّل بفنون المجاز لتمثيل كثافة التجربة التي عاشها ذلك الفتى الشرقيّ في الغرب وتعقّدها ورصد تأثيرها في نفسيّته وتكييفها لنظرته إلى الوجود. فعندما غابت تلك الفتاة عن أمكنته المعتادة فقدت جميع الكائنات جمالها في نظره، وأخفى البهو المزركش "ضحكاتها الزائرة كالرسم"، ممّا جعله ينطوي على نفسه مرّة أخرى داخل "غرفة ضيّقة". وهناك استبدّت به الهواجس و"أكلته الخيالات" . على حدّ عبارة محمود المسعدي . وغمره الشجن وتأكّد من عجزه عن التحكّم في تلك الفتاة و"تحديد ملامح وجهها الغربيّ".

وهكذا عتت موجة الصراع بين الشرق والغرب في ذات ذلك الفتى الشرقيّ عتوّا حمله على استدعاء شرقه ليخلص من دوّامة التيه. ولكنّه لم يتمكّن من تبديد حزنه وإزالة شعوره بفقدان "ملامح وجه تلك الفتاة "ذي



الأريج الغربيّ المنفرد"، أو "نظرات عينيها مسالة بشكل كيميائيّ مملوء بالزيت وباللّون"(٢٩).

والحقّ أنّ قوّة العوامل التي فرّقت بين ذلك الشابّ وتلك الفتاة الغربيّة لم تعصف بتعلّقه بها، لأنّها ملأت في وقت من الأوقات "حياته فرحا ودثّرته ببكاء مفعم بالحكايا الأسطوريّة"، كما أنّها "أورثته موجة غناء تولد من بطن حنجرة أسفنجيّة غادرها المساء".

ولمّا أدرك أنّه سيبقى وحيدا "يمسح حزنه" بسبب جذوره الشرقيّة عقد العزم على ترقّب عودتها ليبحث معها عن إقامة علاقة جديدة تراعي الخصوصيّات، وتفتح مسلكا قويما إلى رحلتهما "ما بين الشرق والغرب" فدلّ بكلّ ذلك على إشكاليّات علاقة الشرق بالغرب، وترجم عن توقه إلى إقامة تلك العلاقة على أسس جديدة تخلّصها من عوامل التنافر وتضمن لها مستقبلا مثمرا.

إنّ الأقاصيص والقصص القصيرة التي تضمّنتها مجموعة "مندلين" قد أبانت لنا عن القضايا الاجتماعيّة والنفسانيّة والقوميّة والحضاريّة التي شغلت الأديب حارب الظاهري، وحملته في طور من أطوار حياته على التوسّل بفنّ القصّ لتجويد النظر في أسبابها وإبراز آثارها. وبما أنّه أدام النظر في تلك القضايا حتّى أدرك فداحة تأثيرها في نفسيّات الأفراد وفي العلاقات الاجتماعيّة ووقف على فعلها في واقعنا القوميّ، فإنّ القتامة خيّمت على عوالم تلك الآثار القصصيّة التي توسّل بها لسبر تلك المسائل وفجّرت فيها أشجانا صاخبة. وبذلك هدف خطابه القصصيّ إلى إثارة انتباه المتلقّي ودفعه إلى حسن تأويله للاهتداء إلى منابع تلك الأشجان والإحاطة بمقاصده من إبراز كثافتها.

وقد تجلّى لنا أنّ عوالم تلك الأقاصيص والقصص القصيرة انفتحت على الصراع بين القديم الأصيل والحديث الوافد، انفتاحها على العلاقة بين الشرق والغرب وعلى هموم اجتماعيّة ونفسانيّة وقوميّة. ومن ثمّ ارتبط بعضها ببعض ارتباطا لطيفا ارتقى بها إلى مصافّ عيون الروايات التي احتفلت بعوالم سرديّة معقّدة تعقّد الحياة نفسها.

وهكذا برهن صاحبنا على أنّ الأقاصيص المتميّزة بالمحافظة على الوحدات الثلاث والقصص القصيرة المتميّزة بمحافظتها على وحدة الموضوع ووحدة الانطباع، رغم تعدّد أزمنتها وأمكنتها وكثرة عدد شخصيّاتها، يمكن أن تتعاضد على طرق قضايا متشعّبة، متى أجاد مؤلّفوها سبكها وأحسنوا انتقاء ما ينبغي نشره منها في مجموعات خاصّة.

والحقّ أنّ المؤلّف انساق في بعض نصوص مجموعته إلى تكثيف الرمز فبلغ بالإيحاء مدى بعيدا، حجب دلالاتها عن قرّائه الذين لم يتسلّحوا بآليّات تأويل النصوص الرمزيّة العويصة. غير أنّه استعمل في جلّ نصوص تلك المجموعة استعارات خلّابة، وجوّد التخييل والتمثيل لينسج الخيوط الشفّافة التي تشدّ تلك المتون السرديّة إلى عتباتها وتكشف عن قضاياها الجوهريّة. وبفضل ذلك كثّف شاعريّتها تكثيفا وهدى قرّاءه إلى سبل استخلاص صميم دلالاتها وتبيُّن الرؤية التي احتضنت عوالمها فأسهم في توسيع أفق انتظارهم الأجناسيّ، على غرار أعلام ذلك اللون القصصيّ في الأدب العربيّ الحديث.

* أكاديمي من تونس

الهوامش

١. انظر على سبيل المثال:
حارب الظاهري:
قبلة على خدّ القمر، الشارقة: اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٦، ديوان شعر.
شمس شقيقة، أبو ظبي: اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ٢٠٠٥، ديوان شعر.
نبض الروح، أبو ظبي، ٢٠٠٤، خواطر.
ليل الدمى، أبو ظبي: اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ٢٠٠٥، مجموعة قصصيّة.
افتتاحيّات مجلة "شؤون أدبيّة".
مقالات متنوّعة المواضيع بجرائد ومجلات صادرة بدولة الإمارات العربيّة.
حارب الظاهري: مندلين، أبو ظبي، ١٩٩٧.
٢. المصدر السابق، ص٢٩.
٣. م.ن، ص ٧٤.
٤. انظر: MICHAEL RIFFATERRE: La production du texte, Paris, Seuil, ١٩٧٩، PP ١١٣-١١٥.
٥. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمّد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٤.
٦. حارب الظاهري، مندلين، ص ٤٣.
٧. م.ن، ص ٤٤.
٨. م.ن، الصفحة نفسها.
٩. م.ن، ص ٤٥.
١٠. م.ن، ص ٦٥.
١١. م.ن، ص ص ٦٥-٦٦.
١٢. م.ن، ص ٦٧.
١٣. م.ن، ص ٦٣.
١٤. م.ن، ص ٦٦.
١٥. م.ن، الصفحة نفسها.
١٦. م.ن، ص ٦٧.
١٧. م.ن، ص ٣٠.
١٨. م.ن، الصفحة نفسها.
١٩. م.ن، الصفحة نفسها.
٢٠. م.ن، ص١٢.
٢١. م.ن، ص ٤٩.
٢٢. م.ن، ص٥١.
٢٣. م.ن، ص٢٤.
٢٤. م.ن، ص٢٥.
٢٥. م.ن، ص٧.
٢٦. م.ن، ص٩٧.
٢٧. م.ن، ص٩٨.
٢٨. م.ن، ص ١٠٠.
٢٩. م.ن، الصفحة نفسها.

نقوش

مفلح العدوان*

القدس.. أبوابها سجل تاريخها!!

دائما تكون عملية البحث، في مرحلة من مراحل الكتابة، مرهقة، ومتعبة.

لكن عندما يتعلق الموضوع بمسألة لها حضور في الوجدان، ويكون البحث حول عنوان متعلق بمفصل مشتبك بالهوية، والذاكرة، وجذر عميق من جذور الذاكرة، يكون للبحث مذاق آخر، ومتعة، ورغبة في مزيد منه، وفي التوسع أكثر، كما حدث بانشغالي في كتابة ورقة حول الثقافة والقدس، في ذكرى تحرير المدينة على يد صلاح الدين الأيوبي والذي كان في ٢٧ رجب ٥٨٣هـ.

كنت سعيدا بالكتابة، والبحث، حول القدس التي لم أزرها بسبب احتلالها، لكنها كانت تسكن في الوجدان الذي لا يتعامل معها بوجهة نظر محايدة، فهي المدينة التي تمثل بحضورها "الجغرافية المقدسة" العليا للعالم، وترتبط بها الحياة الروحية للأديان السماوية، كونها بؤرة مركزية في هذا المجال، وهي خارج هذا الإطار تكون عادية، ذلك أن القداسة جزء من المكان، ومن البشر في إطاره، ومن ذاكرته، وتاريخه، وحجارته، وأسواره، ودروبه، كلها، وهي بمجملها تعبر عن هذه الثقافة الخاصة بالمدينة.

وجدت نصوصا كثيرة حول القدس.. ولعل قداستها، ومعناها، وحضورها في الثقافة جعل منها محورا أساسيا في كثير من الكتابات، والأبحاث، وتعدت ذلك الى ساحات إبداعية أخرى، مما جعل للثقافة، دوراً حقيقياً على درب تحرير القدس لأن طبيعة المعركة الثقافية تعتمد على التراكم، والاستمرارية، على المدى الطويل، وهذا صراع أعمق، وأبعد حضورا من الجوانب المادية، والآنية الأخرى.

واذا كانت قصيدة مظفر النواب انتشرت على المستوى العربي، تستنهض الهمم بمقولة" القدس عروس عروبتكم"، ويرسم بالكلمة الصورة التي وصلت إليها المدينة، إلا أن معظم الأدباء والشعراء دخلوا هذا المضمار أيضا، وكتبوا، وأضافوا على المستوى العربي، حتى لا يكاد أديب جاد تخلو كتاباته من القدس، وقضيتها، تحت عنوان "هنا باقون.."، مع مقدساتنا، وحقنا في القدس، في تصد حقيقي لسياسة التفريغ الثقافية ومحاولات طمس التراث القومي.

لن أدخل في تفاصيل ما كتبت حول مسألة الثقافة، وعلاقتها في القدس، ولكن في هذه المساحة، أحاول تسجيل ما يمكن الخروج به من حكاية، وسجل كامل للثقافة، والتاريخ المتراكم لمدينة مثل القدس، من خلال القراءة الجادة للمكان، وتتبع ذاكرته، لا من خلال الكتب، ولكن من خلال التدقيق في مسميات أبواب المدينة التي تعطي دلالات ثقافية عميقة عند تتبع تتالي الأسماء على كل باب، والقصص المسكونة فيه، والتواريخ والأسرار المخبوءة في تفاصيله، وهذا وحده جانب يعطي رافدا آخر للثقافة، وزخما معرفيا لا بد منه للولوج إلى القادم من الزمان مع استيعاب الماضي بكل تفرعاته، فباب العامود مثلا هو باب النصر، وهو باب دمشق، وباب الشام، وباب نابلس، ويعود إلى عهد السلطان سليمان القانوني أقيم على أنقاض باب يعود للعهد الصليبي، وفي ذات المكان كان هناك باب يعود إلى زمن الإمبراطور هادريانوس المؤسس لمدينة ايلياء كابتولينا..

هذا باب واحد يحمل قصة مروية ولها أسس، ومكتوبة، ولا بد من أن تترك تفاصيلها أثرا في المتلقي، وتضع بصمة ثقافية في ذهن القارئ الحقيقي للمدينة رغم تعلقها بالمكان، والآثار، والتاريخ القديم.

وعلى ذات المنوال هناك باب الساهرة وهو باب هيرودس أيضا، وباب جب أرميا كما ذكره المقدسي، وباب مادلين عند الفرنجة..

كما أن باب الأسباط يسمى أيضا باب القديس أسطفان، وباب الأسود، وباب ستنا مريم، وباب أريحا، وباب يهوشفاط، وباب حي الطورية..

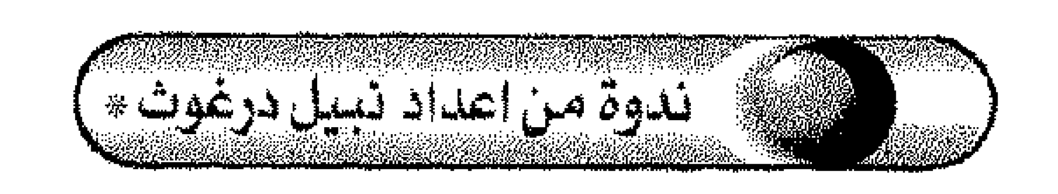
أما باب المغاربة، فهو باب سلوان، وباب الزبل.. بينما باب النبي داود فهو أيضا باب صهيون، وباب حارة اليهود.. وباب الخليل فهو أيضا باب يافا، وباب الرحبة، وباب المحراب، وباب لد، والباب السابع المفتوح هو الباب الجديد الذي يسمى باب عبد الحميد، بينما هناك أربعة أبواب أخرى مغلقة... وهناك أبواب كثيرة عند التأمل في أسمائها، وحكاياتها، يزداد المتأمل يقينا بما لهذه المدينة من حضور وزخم تاريخي وثقافي، يعطيها قيمة عليا، مترفعة على كل هذه المصادرة التي تمارس عليها من قبل أعدائها، وأعداء قداستها، ومعانيها، ومكانتها التي تميزها عن كل المدن الأخرى.

---

* كاتب أردني

mefleh_aladwan@yahoo. com

آفاق ومستقبل الأدب المقارن


ندوة من اعداد نبيل درغوث*

رغم اختلاف اللغات والقوميات والمناطق الجغرافية وتاريخ الشعوب.
كان للأدب دور كبير في تذليل كلّ هذه الفوارق ليكون جسر عبور ما بين الثقافات.

ويمكّن من التفتّح على ثقافات عديدة. ومن هذا الاحتكاك الثقافي نشأة فكرة المقارنة بين الآداب المختلفة. ليظهر علم أو فنّ "الأدب المقارن" خلال القرن التاسع عشر الذي أجمع النقّاد على أنّ هذا العلم/الفنّ قائم على المقارنة بين آداب في لغات مختلفة دارسا علاقات التأثير والتأثّر بينها. باحثا عن مواطن الائتلاف والاختلاف فيها. غير أن عصر العولمة كما قال الأستاذ صابر الحباشة " قد هجم على الساحة الثقافية العالمية وحاولت نزعاته الاستهلاكية طمس الخصوصيات الثقافية لشعوب المعمورة قصد تدجينها وقولبتها في نسخة واحدة مكرسة".

وفي ظل ايديولوجية القطب الواحد وسيادتها ورواج أفكار ومقولات
"صراع الحضارات" و" نهاية التاريخ ".

هل مازال للأدب المقارن من مشروعية لتواجده؟

لذلك رأينا أن نعدّ هذه الندوة حول " آفاق ومستقبل الأدب المقارن " لمجلّة "عمّان"

انطلاقا أو استنارة بهذه الأسئلة

١- ما هو الأدب المقارن؟

٢- في ظلّ العولمة والثورة المعلومتية والاتصالات الحديثة

هل ما زال للأدب المقارن وظيفة ومشروعية لتواجده؟

٣- اليوم وغدا هل أصبح قدر الأدب المقارن مقتصرا في بحوثه على الآداب الكلاسيكية؟

د. مصطفى عطية جمعة
(أستاذ جامعي مصري)

الأدب المقارن: المفهوم والنموذج رؤية عربية

يعد الأدب المقارن منهجا نقديا مميزا؛ فهو يعتمد على المقارنة بين الأجناس الأدبية في اللغات المختلفة، على مستوى التأثير والتأثر والأفكار. وبالطبع فإن الحد الأدنى في المقارنة يكون جنسا أدبيا واحدا، بين لغتين مختلفتين.

وتتعدد نظريات الأدب المقارن التي سعت إلى تطوير مناهجه، متماشية مع التطورات المعرفية في الحقول الإنسانية المختلفة. وقد جاءت نظريته الأولى ساعية إلى المقارنة بين جنسين أدبيين في التأثير والتأثر، ولعل كتاب د. مكارم الغمري، المعنون بـ: "تأثيرات عربية في الأدب الروسي المعاصر " الصادر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت (١٩٩١) ؛ نموذجا لقياس مدى التأثيرات العربية التي دخلت الأدب الروسي المعاصر ؛ وهناك الكثير من البحوث التي تناولت تأثيرات عربية في الأدب الغربي، مثل تأثر " دانتي " صاحب الكوميديا الإلهية برسالة الغفران لأبي العلاء المعري، فالموضوع المشترك بينهما هو: ما يحدث يوم القيامة وإدخال الناس الجنة أو النار.

وتطورت النظرية من مجرد التأثير والتأثر إلى دراسة تاريخ الفكرة ذاتها بين أدبين مختلفين، بلغتين مختلفتين، وصاحب هذه النظرية " رينيه ويلك " في بحثه المشهور المعنون بـ " أزمة الأدب المقارن " والذي طالب فيه إلى أهمية أن يعاد النظر في مناهج الأدب المقارن بحيث لا يقف في دائرة التأثير والتأثر، فهي دائرة مغلقة ومحدودة، وأن يتسع بحيث يشمل دراسة تاريخ الأفكار بشكل معمق، بأن ندرس- مثلا – قصيدة النثر: النشأة والتكوين والجماليات في الشعر العربي وفي الشعر الإنجليزي أوالفرنسي، وبالتالي تكون المقارنة أكثر شمولا، حيث نعرف المشترك والمختلف: فكريا وجماليا في قصيدة النثر، بدلا من الرؤية المجتزأة السابقة التي تقف عند مستوى المضمون وتسعى إلى تعميقه بين الأدبين.

والدراسة العربية النموذج لهذا المفهوم: كتاب الدكتور مجدي أحمد توفيق وعنوانه: " مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان " (سلسلة كتابات نقدية الصادرة عن


عطية

الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٩٩م)، وقد أقام فيه دراسة مقارنة بين المفاهيم النقدية التي نشرتها جماعة الديوان في مصر في أوائل القرن العشرين، والتي كوّنها: عباس محمود العقاد، وإبراهيم المازني، وعبد الرحمن شكري، واعتمدت في مفاهيمها على المعطيات الحركة الرومانسية الغربية، خاصة الإنجليزية، وما طرحه أبرز منظروها ونقادها من مفاهيم جديدة، ومنهم: ووردز ورث، تشيلي. وقد أثبت د. توفيق، في هذا البحث كيف أن أعضاء جماعة الديوان في مصر، رددوا مقولات ومفاهيم نقدية عامة، دون التعمق في فهم النظرية جيدا، وأن عامل الرغبة في الشهرة كان عائقا أمامهم للتعمق في النظرية الرومانسية، ومن ثم جاء نقدهم للتيار الكلاسيكي في الشعر (أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهما) عنيفا وشديد الوطأة، دون التمهل في دراسة النظرية الرومانسية، وكيف طوّرت الشعر في البنية والجماليات. وهذا بحث جيد، ويعد نموذجا عربيا على التطور في الدراسات المقارنة.

وجاءت النظرية الثالثة في الأدب المقارن من فرنسا، متطورة أكثر، ونادت بأن تكون دراسات الأدب المقارن متماشية مع العولمة وثورة الاتصالات المعرفية، وذلك بأن ندرس قناعات الأديب ومفاهيمه العالمية ضمن دائرته المحلية، بأن ندرس مثلا الحداثة بوصفها مذهبا أدبيا عالمية، لدى أديب ما أو مجموعة من الأدباء أو جيل من الأدباء في أحد الأقطار. إن الهدف من هذه النظرية قياس مدى مسايرة الأدب في البيئة الأدبية للمستجدات الفكرية العالمية، فلا مجال بأن ينحصر الأديب في دائرته القطرية والمحلية الضيقة، دون أن يساهم بالنقاش وعطاء الإبداعي مع الحركة الأدبية العالمية، فقد انتهى دور مركزية الحضارة الغربية،وأصبح ما يسمى حوار الحضارات، لا تصارعها، وبالتالي نطالب بحوار النظريات الأدبية العالمية، بين الآداب متعددة اللغات.

وأظن أن النظرية الثالثة شديدة الأهمية، لأنها لا تلغي الآخر، بل تتعامل بتقدير مع مختلف الآداب، وفي نفس الوقت، ستحفز البيئات الأدبية على تطوير نفسها من أجل المساهمة بالرؤية والإبداع في الأدب العالمي، وهذه المساهمة لا تقف عند دائرة التأثر بالفكرة أو المذهب العالمي، بل يكون السؤال: ما العطاء الذي قدمه الأدب العربي - مثلا - في نظرية ما بعد الحداثة، أو في مفهوم سقوط مركزية الحضارة الأوروبية، وسيادة مفهوم حوار الحضارات وتجاورها؟

وهذا بلا شك يتيح للأدباء العرب أن تكون لهم نقاشات ثرية: إبداعيا ونقديا في الحركة الأدبية العالمية، من منظور الثقافة العربية والإسلامية، لا أن نكون مجرد تابعين مرددين وناقلين للنظريات والمذاهب الغربية، وإنما متعاطون إيجابيًا وبفاعلية مع الأدب العالمي، بأن نعي النظريات المستجدة، ومن ثم نناقشها في ضوء ثقافتنا العربية الإسلامية الأصيلة، بكل ما تزخر به من قيم إنسانية.

وهذا يستلزم المزيد من الدراسة للمستجدات العالمية في الفلسفة والآداب، فلا مجال في عالم اليوم للأديب المتفرج أو المنعزل أو الجاهل أو المنغلق الفكر، فهذا قد حكم على نفسه مقدما أن يكون مجهولا.

حباشة

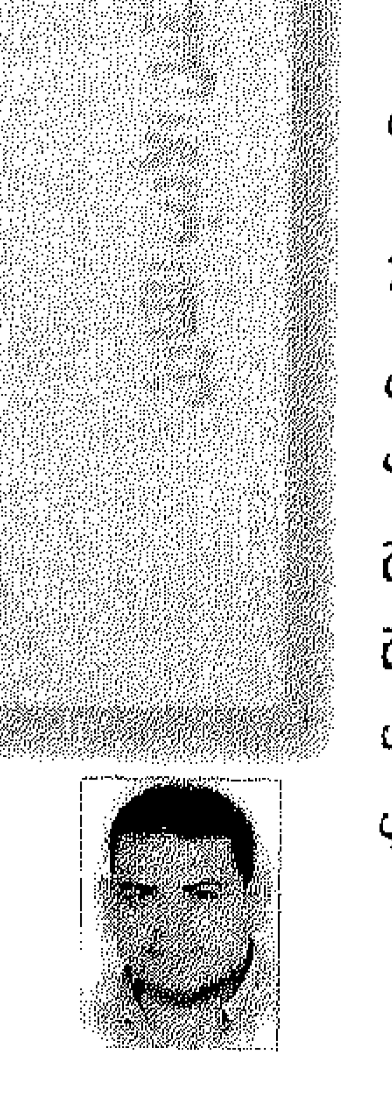
أ.صابر الحباشة

(أستاذ جامعي تونسي)

الأدب المقارن ورهانات العولمة

الأدب المقارن فن وعلم جوّد أساليبه أدباء الغرب وفنانوه ونقاده خلال القرن التاسع عشر ومدام دوستال من أبرز الأمثلة الناصعة على تزاوج الثقافات والحضارات والآداب والفنون.

ظهر الأدب المقارن وترعرع في أحضان الصالونات الأدبية ونما خلال سيطرة الفلسفة الإنسانية (humaniste) على المفكرين والأدباء. وتطور شيئا فشيئا وتقننت أطروحاته وتجلت معالم مناهج دراسته المختلفة... وظلت الروح الخفية التي تحرك هذا العلم / الفن متمثلة في



البحث الجمالي عن المختلف والمؤتلف بين آثار وروائع أدبية إنسانية تنتمي لآداب مختلفة.

وليس من مقاصد الأدب المقارن في شيء المفاضلة بين الشعوب والأمم وإنما المقصد الأساسي هو تكريس عقلية الحوار ومبدأ التعارف الحضاري بين الشعوب والآداب.

غير أن عصر العولمة قد هجم على الساحة الثقافية العالمية وحاولت نزعاته الاستهلاكية طمس الخصوصيات الثقافية لشعوب المعمورة قصد تدجينها وقولبتها في نسخة واحدة مكرسة.

فكان من تحديات هذا العصر الجديد أن تتصدى الآداب والفنون لهذا التمييط المتجاهل لطبيعة الأدب والفن الإنسانيين القائمة على روح الاختلاف الخلاق.

ولعل الأدب المقارن من المناهج الحديثة التي تظل قلعة تصمد عندها الآثار الأدبية العالمية من مغبة المتاجرة بها في سوق العولمة القاسية.

فمن واجبات النقاد الذين يزاولون الأدب المقارن أن يحسنوا التعامل مع لعنة العولمة الثقافية / في جوانبها السلبية طبعا/ في سبيل تحقيق الاستثناء الثقافي وهو أمر مطروح بإلحاح نظرا إلى الحاجة إلى رفع الضيم عن الجانب الثقافي الذي لا يمكن أن نقصيه من حيز الإبداع والتفرد بدعوى التعميم والعولمة.

إذا تذكرنا أقطاب الأدب المقارن في العالم ذكرنا مدام دوستال وإتيامل ووبليك... أما في العالم العربي فلا مناص من ذكر إدوار سعيد الذي أحسن تمثيل العرب في هذا المجال وأبدع في نقد العقلية الكولونيالية وعرى النظرة الاستشراقية للفكر والأدب العربيين...

فبمثل أعمال هؤلاء نجد مكانا تحت شمس الإبداع الإنساني، ويظل الأدب المقارن مهما في تحقيق التواصل والتحاور الحضاري والأدبي بين الأمم.


خوجه

غالية خوجة

(أديبة سورية)

الزهايمر الثقافي والنص المقارن

١- مبدئياً، وبعيداً عن التعريفات التقليدية، الكلاسيكية، والأكاديمية، أرى ببصيرتي الشعرية أن النص المقارن أدب له عوالمه التي تقارن ما بين المؤتلف والمختلف في ثقافات الشعوب والأمم، وأعتبره نوعاً من حوار الحضارات لا سيما (النقد المقارن) الذي يضيء كلاً من الذاكرة الجمعية، والذاكرة الفردية المبدعة، سواء في حيز (إبستيمولوجي) معين، أو خلال فترة زمكانية مفتوحة لا يحدها زمان أو مكان... لماذا؟ لأن النص الإبداعي الإنساني يستمر بما لديه من طاقات جمالية وفنية وإضافات رؤيوية، وقد يكون هذا النص ملحمياً أو أسطورياً أو شعرياً أو صوفياً أو سردياً أو نقدياً، كما في (جلجامش) / (الألياذة والأوذيسا) / (الأنيادة) / (رسالة الغفران) / (ديوان المتنبي) / (فصوص حكم ابن عربي) / (المعلقات) / (إشراقات رامبو) / (رباعيات الخيام) / (الإينوما إيليتش)، وسوى ذلك من الموروث الإنساني، وما تبعه من إنتاج أدبي عالمي معاصر.

وعلى هذه الاحتمالات،

٢- سيستمر (النص المقارن) سواء في ظل ثورة المعلوماتية ووسائل الاتصال الحديثة أم بعدها.. ونحن بحاجة إليه أكثر في ظل العولمة المعاصرة التي أعتبرها عولمة مزيفة، استهلاكية، يضيع فيها الأدب الحقيقي والإنسان المتجوهر مع الروح الكونية.. ولتكون العولمة بمفهوم ما مختلف عن المفاهيم السائدة الراكضة وراء الموجة، أي لكي تكون العولمة جادة، فعليها أن تبدأ بنفسها كـ (نص) لـ (النقد المقارن)، وما إن تفعل ذلك، سيتأكد أنه لا عولمة، بل عالم اختلطت فيه الأشياء والأفكار والمفاهيم لدرجة فقد فيها العصر التمييز بين النص المعتوه والنص المبدع! بين المؤلف القادر على تجاوز الأزمنة والأمكنة من شدة قلقه ورؤاه الكاملة الاشتعال، وبين من لا يتقن أبسط فواصل لغته وإيقاعاتها وإملائها وأنساقها ! بين شجار وصراع وحرب الحضارات، وبين حوار وتثاقف وإبداع الحضارات !

٣- أما اليوم وغداً، والبارحة، وكيف أصبح (النص المقارن) مقتصراً على الآداب الكلاسيكية، فهذا ليس ذنب (النص المقارن)، بل خطايا الذين يظنون أنفسهم يعملون في هذا المجال.. والفرق شاسع بين (يعملون) وبين (يقرؤون ويكتبون ويتأملون) بإبداعية تضيف إلى المشهد الأدبي بشكل عام، وفي مجالهم بشكل خاص.

ولذلك عدة أسباب نتج عنها هذا الوضع الدرامي للمشهد الثقافي العربي، وهي كثيرة: سياسية / اجتماعية / ذاتية / اقتصادية / ثقافية.. الخ، وأهمها برأيي أن الثقافة أضحت بلا ثقافة ! فلم تعد

المعايير الصافية هي السائدة، ولم يعد للرؤيا المبهرة سوى الرؤيا، وليس هناك إلا الندرة التي تعي المبادئ النقية للتعامل مع الأدب، وانتشر المرتزقة، والمتطفلون، والمولفون، والمفبركون من الماء إلى الماء، وبحجج واهية. قد تكون ربيبة العولمة. كحجة التنوع، والصحافة الثقافية، وغيرها، ساد الخراب، فارجع البصر كرات كثيرة لترى كيف الناشر والمنشور له، في أغلب دورياتنا، وأغلب دور النشر، يعيثون فساداً طولاً وعرضاً وارتفاعاً، ناسين أن للزمن كلمته الأخيرة الحادة.. مفضلين مصالحهم الخاصة، الدونية، على معايير كبرى علوية أهمها أن الأدب رسالة، والرسالة أمانة: "وعرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأشفقن وأبين حملها".

وأضيف إبصاراً، بأن النقد هو المسؤول الأكبر عما آلت وتؤول إليه هذه الاستنزافات، كونه يعاني من ذات المثالب التي تعاني منها ثقافتنا العربية، فنقادنا قليلون، ونقدنا العربي بلا منهجية ولا موضوعية جريئة ولا معايير مثقفة، ويلهث وراء المديح والذم فقط، والتقليد والاستنساخ والاستهلاك..

إذن، الأمور متشابكة وسيعاً، وليس للنص المقارن أو العولمة أو التكنولوجيا الحديثة ذنبٌ محوري في الواقع التراجيكوميدي المعاصر، وإنما هو نتاج افتقادنا إلى الوعي المشرق والعقل الفاعل والروح الرائية، وهي الأسباب نفسها التي أدت بالكثرة الغالبة إلى البحث عن مشاجب سطحية لنرهقها بأثقالنا غير باحثين في العمق عن الجوهر الأساسي وإمكانيات التغيير والبحث عن كيفيات الاختلاف..

أعتقد جازمة بأن علينا التخلص من الزهايمر الثقافي، والأمية في كل شيء: أمية الأخلاق، أمية المعايير، أمية المفاهيم، أمية الثقافة، ولنبدأ من جديد، من نص يتفتّح بين كلمة قمرية وكلمة شمسية، لكنه يظل أبداً مجرات للروح الكونية..

قديماً قالوا:

لتعرف شعباً من الشعوب انظر إلى نسائه وأطفاله، وأنا أقول: لتعرف أمة من الأمم انظر إلى مبدعيها.. أليس المبدع مرآة لكل زمان ومكان؟ أليس هو البوصلة لحضارة من الحضارات؟

أفترض يقيناً، أن المبدع هو المنارة الأسمى للإنسانية..

فأين تلك المنارات ليكون لدينا (النص المقارن)؟

د.صلاح الدين بوجاه

(أستاذ جامعي تونسي)

آفاق الأدب المقارن

١-يعنى هذا النمط من الدراسات الأدبية بالموازنة بين "الأدب الوطني وآداب اللغات الأخرى" قصد ابراز مواطن الائتلاف والاختلاف دون أن يفضي هذا بالباحث الى مجال "الأدب العام" أو الى "علم الأدب" وهما يدرسان تاريخ الأفكار والأجناس والعناصر الثابتة التي لا يكون الأدب أدبا الا بها. يقول ريمون طحان: "انّ كلمة أدب تعني الابداع وهم حين يقارنون لا يقومون الا بدراسات أدبية. والدراسات هي نوع من النقد. ومن الأفضل أن يسمّى عملنا هذا دراسات في الأدب المقارن أو بالأحرى دراسات في الآداب المقارنة الأدب المقارن والأدب العام

وفي الامكان اثبات عناصر بعينها يتفق القوم في شأنها ويعتبرون الاهتمام بها من "عدة المقارن"

أوّلا: الاقرار بتبادل الكتب والترجمات

ثانيا: تأكيد المعرفة باللغات الأخرى

ثالثا: ابراز الوسطاء والرحالة

رابعا: الانتباه الى النصوص المصادر والنصوص المرافئ نصوص الوصول ومهما يكن من أمر اختلاف أصحاب النظريات في شأن الأدب المقارن...

فانهم يثبتون حقيقتين أولاهما اعتبار الأدب المقارن علما في طور التكوين!

و ثانيتهما الالحاح على انّ مرور الأدب المقارن بأزمات متعاقبة هو السمة الايجابية التي سمحت له بأن يتطور!

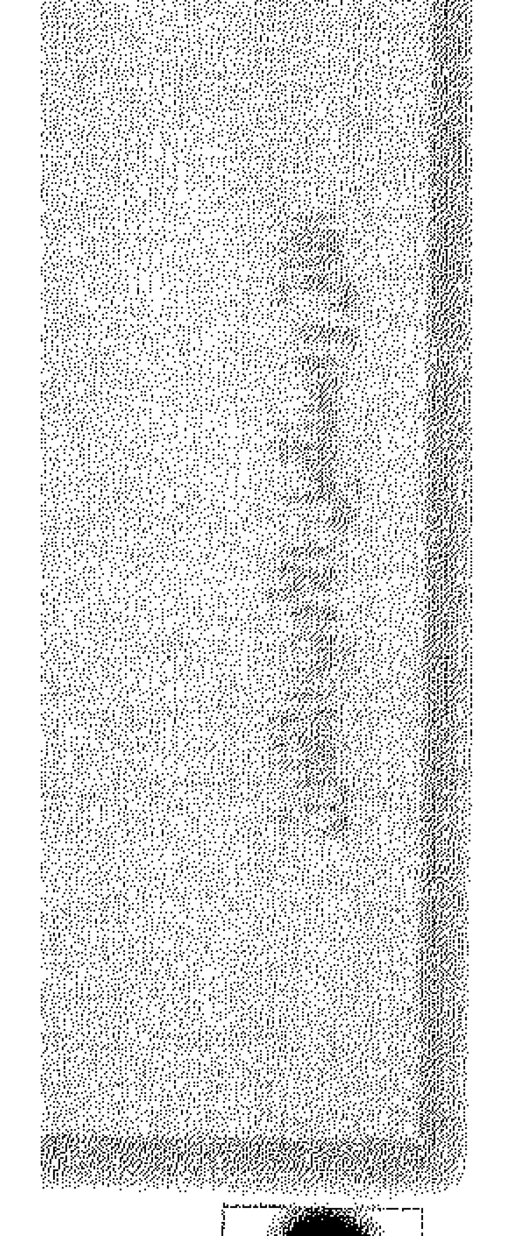
فالباحث في هذا المجال يقف عند حافة تاريخ الأدب والانشائية وسوسيولوجيا الأدب ونظرية الأدب ونظرية التقبل ونظرية الأجناس الأدبية والتأويلية

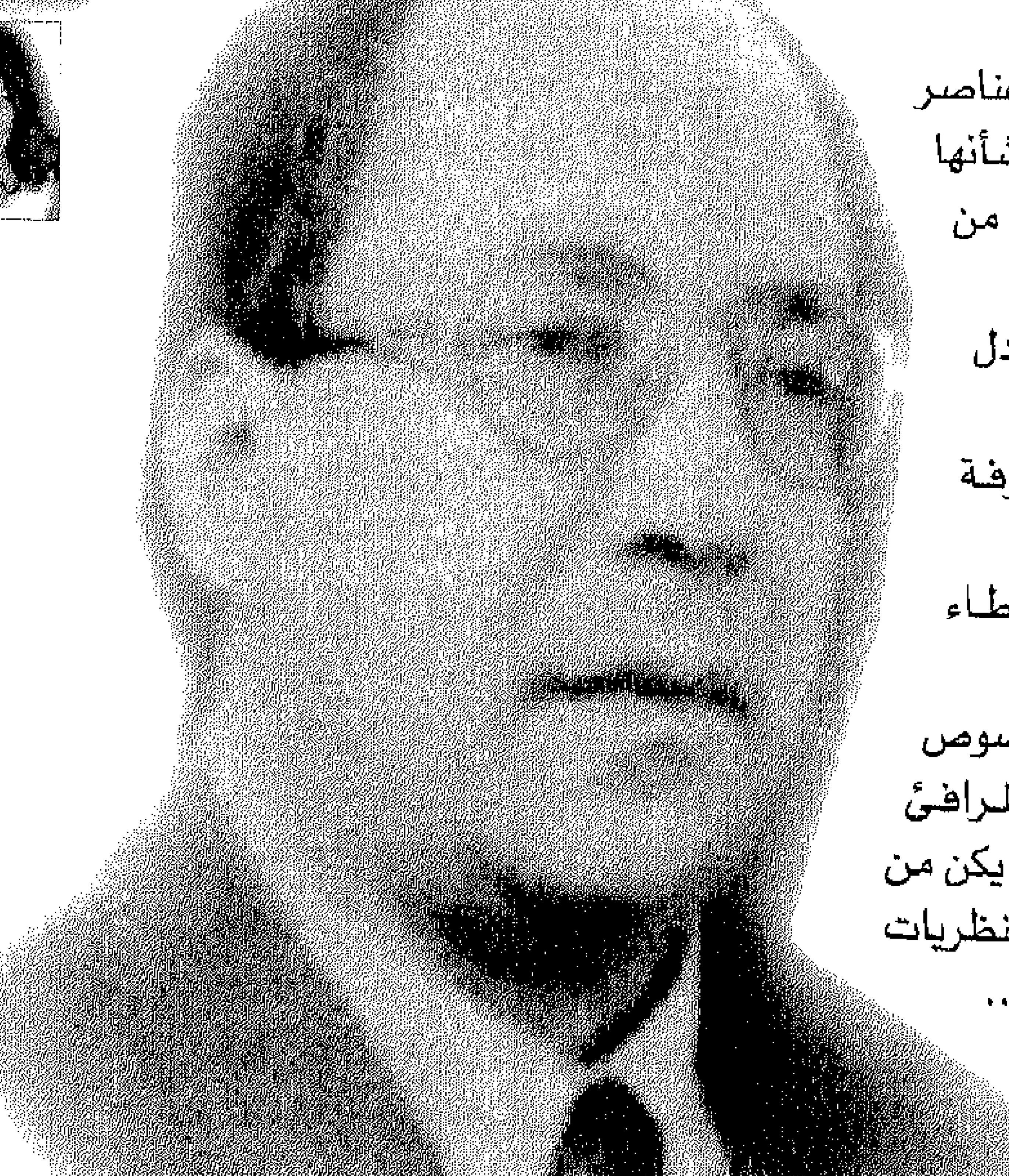
والتحليل النفسي..دون الخضوع لأيّ منها بتطبيق مناهجها تطبيقا دقيقا ينأى بالباحث عن صلب الأدب المقارن. وهل "الأدب المقارن" الا من قبيل الأخذ من كل هذه المجالات بطرف!

٢- أجدني مدفوعا الى الهتاف الصريح منذ البداية: " بل ان مشروعية الأدب المقارن"تزداد على مرّ الحقب والأعوام وتغير المناخات الثقافية والتقارب بين الشعوب.

فالعولمة والثورة المعلوماتية والاتصالات الحديثة تؤدي الى البحث عن وجوه اللقيا بين الآداب والثقافات وتسهم في اكتساب هذا الفرع من البحث المزيد من الشرعية

ذلك أن التقارب بين بني البشر





بوجاه

يؤدي الى بروز جوانب خفية وشعاب ثانوية

ويقتضي المقارنة بينها لهذا فكلما ترسخت فرص اللقاء... ازدادت اقتضاءات الأدب المقارن ثباتاو رسوخا.

وفي الامكان ولوج الآداب عكسيا على سبيل المثال يمكن أن يثبت الباحث قيما مسبقة

يسعى الى البحث عنها في أدبين مختلفين أو أكثر. من ذلك-مثلا- يمكن مجاراة تودوروف في الايقونات التي وضعها لعصر الأنوار وهي الاستقلالية/اللائكية/الحقيقة/ الانسانية والكونية ثم التنقيب في الآداب الفرنسية

والآداب العربية عن مداخل تثبت التداني أو التباعد بينها. لهذا فالامكانات كثيرة متنوعة. وفي يقيني انّ العولمة تنمّي فرص المقارنة وتكسبها تفرعات كثيرة جديدة ولا تحّد منها أو تعوقها. لهذا ففي الامكان القاء السؤال بطريقة أخرى كأن نقول: ما هي الامكانات الجديدة "للأدب المقارن" في ظل العولمة وسبل الاتصال الحديثة.

وفي امكاننا أن نتريث عند "الانترنيت" وهي من أهم سبل الاتصال الحديثة فهي تغير مفهوم "الوساطة" القديمة ان تنشئ ضربا جديدا من "الوسائط" المقدرة اللامادية وتتخص الوسائط التقليدية لهذا فمن نافلة القول أن نجزم بأنها تفتح آفاقا جديدة للبحث.

ولا نشك انّ الانترنيت التي تسهم في تقريب الشقة بين المتباعدات تفضي الى خلق"ثنايا جديدة ضمن ثوب العولمة" فلئن كان التفسيرفي الفرنسية

Ex/pli/cation

من قبيل البحث داخل الثنايا عن معنى جديد... فان "ثنايا" جديدة ناتجة عن التقارب..يمكن أن يفضي الى البحث في وجوه تباعد/تقارب غير معهودة!

٣-"الأدب المقارن" أوسع من أن يقصر على البحوث الكلاسيكية وهو قديم قدم الحضارات بآدابها المتشعبة لذلك فلا يمكن أن نقر بأن البحوث المقارنة وقف على "الآداب الكلاسيكية" أو على " الآداب الحديثة" .. فمجالها واسع سعة الأدب ومتفرع تفرع الحضارات والثقافات واللغات. وفي يقيننا أنّ "الأدب المقارن" يلبث رهين شرط وحيد أساسي منه ينطلق واليه يعود للتدليل والبرهنة.

وهذا الشرط هو انّ المقارنة لا تتيسر الا بين أدبين ينتميان الى لغتين مختلفتين.

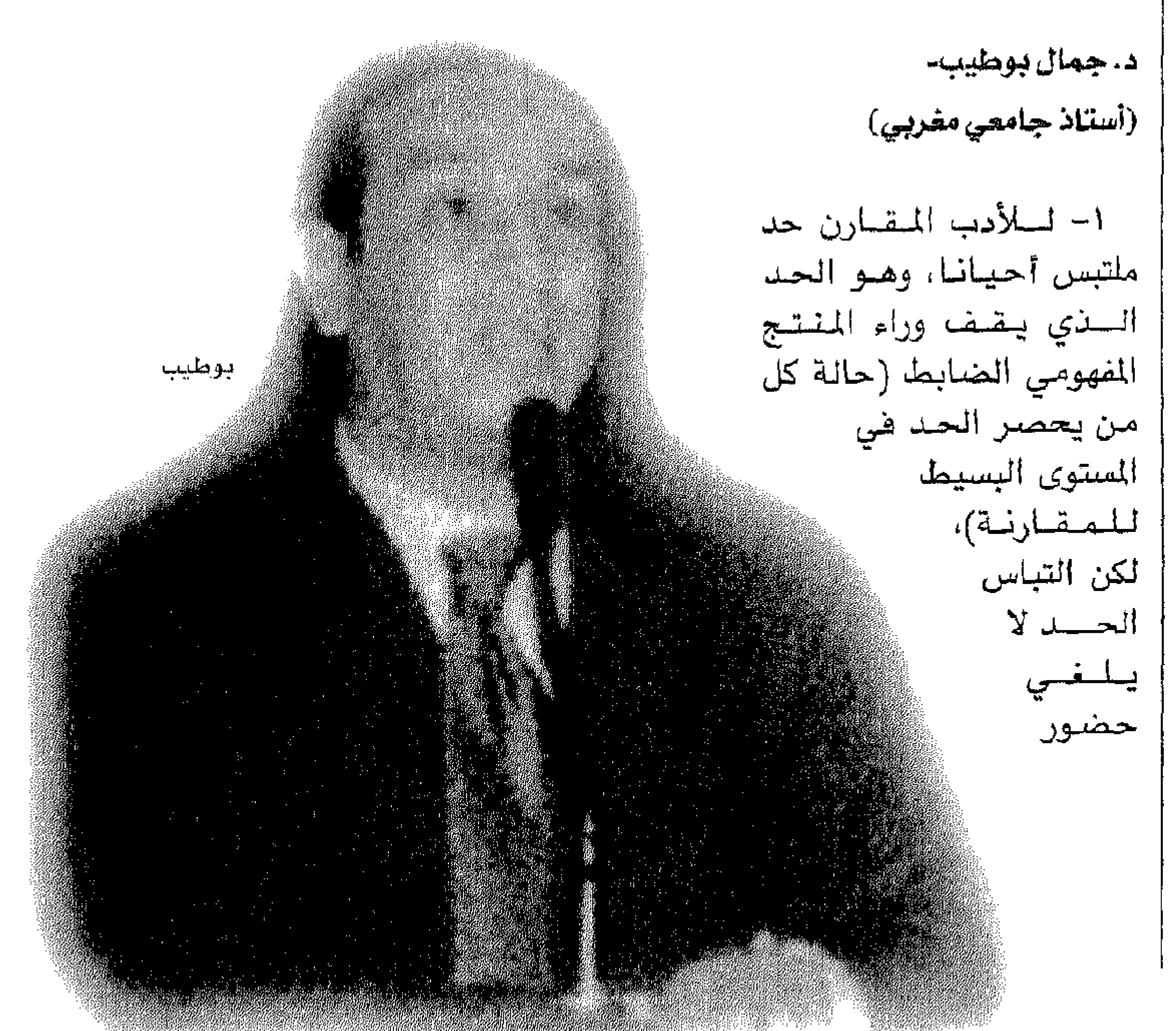
من ذلك آداب الحضارتين واللغتين العربية والفارسية أو العربية والفرنسية قديما/وحديثا ومن ذلك مقارنات شتى يمكن أن تنشأ بين العربية والعبرية. أو بين الفرنسية والانجليزية. والملاحظ انّ الأدب المقارن يلبث مقنعا متوازنا موضوعيا اذا ما التزم بالدقة والحياد وبعدم الميل غير المعلل الى أدب دون آخر. فليس الهدف تبيان غلبة شعب من الشعوب أو ثقافة من الثقافات.

(مثلا كان الأمر عند شطر من المستشرقين) الاستشراق ادوارد سعيد انما هو ابراز وجوه التقارب أو التباعد بين أدبين اثنين أو أكثر مع ما يحف بهما من دلالات.

د. جمال بوطيب-
(أستاذ جامعي مغربي)

١- للأدب المقارن حد ملتبس أحيانا، وهو الحد الذي يقف وراء المنتج المفهومي الضابط (حالة كل من يحصر الحد في المستوى البسيط للمقارنة)، لكن التباس الحد لا يلغي حضور التعاريف والتحديدات التي لا تختلف عند جمهور المقارنين في كون الأدب المقارن ذا بعدين، أولهما: التحاوري وثانيهما، التجاوزي، التحاوري بمعنى أن حقل اشتغاله هو المنتج النصي لآداب الأمم في شكله المقارناتي، والتجاوزي هو الوعي بدراسة الظواهر غير المنحصرة في منتج نصي قومي واحد (طبعا هناك من يختلف مع هذا المعطى التجاوزي ويرى في المتابعة للظواهر داخل آداب قومية واحدة يمكن أن تكون من صميم اهتمام الأدب المقارن). يمكن هاهنا لغير قليل من المعطيات البحثية ك"التأثير" و"التأثر" و"الامتداد" و"التحاور" و"التجاور" و"التجاوز" أن تجد في الأدب المقارن منهجا يهتم بمتونها المشتركة.

غير انه ينبغي التنبيه إلى أن صفة الاهتمام بالمتن لا تلغي الأساس الفني من الدراسة المقارنة، لذلك يمكن للمعطيات البحثية التي اشرنا إليها أعلاه أن تكون مهتمة بالجانبين معا مع هيمنة بعضها على الأخرى حسب مواطن الاهتمام، فينظر للتأثير والتأثر في ارتباطهما بالمتن، وينظر للتحاور والتجاوز والامتداد في ارتباطها بالجانب الفني.


بوطيب

إن هذا التكامل بين المعطيات البحثية فنيا وموضوعيا في دراسة الظاهرة هو ما يجعل من الأدب المقارن محققا لصفة العلمية باعتبارها علما يتبع الشروط العلمية في الدراسة المقارناتية من ملاحظة وصياغة للفرضية وتتبع للنتائج وتركيب لها والانتهاء إلى خلاصات.

إن صفة " العلمية" تجعل من الأدب المقارن أساسا منهجيا، محققة للكيفية في المقارنة وهي التي من نتائجها – ما لم تحدد أسسها الضابطة – هذه العدمية في الضبط التي من شانها أن تفضي إلى نتائج غير علمية وبالتالي يتم المروق عن الخلفيات الفكرية التي تحكمت في المنطلقات الدراسية لهذه الظاهرة أو تلك من خلال مجموعة من الآثار القومية المتباينة.

إن المعطيات البحثية التي سبق تحديدها يمكنها أن تسوق المقارن إلى غير قليل من المعطيات النظرية في هذا الحقل المعرفي او ذاك بسبب الارتباط والتداخل الناتج عن المفهوم في أحايين كثيرة إن على المستوى الفني او المستوى المضموني، ويكفي الباحث ان يراجع مقولات منظري التناص والتداخلات النصية والنصوص السوابق والنصوص اللواحق والحواشي وغيرها من المتعاليات النصية مثلا ليكتشف ارتباط بينها وبين الامتداد الفني والتأثر المضموني والتجاوز الشكلي والتجاور المعرفي في غير قليل من الظواهر.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن بعض الدراسات العربية المقتحمة في الموضوع (مثل دراسة الدكتور عبده عبود: الأدب المقارن – مشكلات وآفاق) قد انتبهت إلى هذا الخلط المنهجي وسعت إلى تصحيحه سواء على مستوى التعريف أو على مستوى المنهج. بل تميزت بالعلمية حتى على مستوى نقد المنتج المفهومي والدراسي في مجال الأدب المقارن.

٢- إذا ما طرحنا جدوى الوجود بالنسبة إلى الأدب المقارن في ظل العولمة والثورة المعلوماتية و.و... فإنه من المنطقي تعميم السؤال على الظاهرة الأدبية جملة ومسوغات وجودها في ظل عالم الوسائط، ولذلك أرى أن هذه المستحدثات هي مساعدة للأدب بعامة وللأدب المقارن بخاصة في الانوجاد لاسيما وان الأمر لا يتعلق بالأدب وحده وإنما بالثقافة كلها، أي ثقافات الأمم ومنتجاتها الحضارية، أي أن التواصل الذي سيكون دافعه بشكل او بآخر حاجتنا إلى معرفة الآخر والتواصل معه وفهمه وإفهامه ذواتنا وهي الحالة التي تكاد تصل إلى حالة القفل أو الانسداد كما يسميها الباحثون(سالم حميش مثلا في انشغالاته بالاستشراق).

يمكن للمقارن أن يجد فيها ضالته لا سيما وان المنتج الأدبي يصله راهنا لا مستتبعا، وهو ما يسمح له بمعرفة الآخر وتعريف الاخر به من خلال مجموعات من الاشتغالات، اهمها: اطاريح التلقي لا سيما التلقيات المختلفة والآنية والمتعاقبة واطاريح تكامل المعارف وتداخل العلوم في ما بينها: تداخل العلوم الانسانية من جهة، وتداخل هذه العلوم مع نظيرتها الحقة، مما يسمح بالحديث عن تكامل معرفي لثقافة الذات مقابل تكامل معرفي لثقافة الاخر

٣- إن من ايجابيات الثورة المعلوماتية- كما اشرنا – عدم التأخر في الاطلاع على منتج الآخر، علما انه قد يتأخر الاستيعاب، لكن ما يهم هو أن يتم المواكبة من شانها تجاوز الانحصار في ما هو كلاسي واعتقد ان الأمر حاصل لا سيما مع المتخصصين القادرين على ملاحقة الأسس التنظيرية المستجدة وصياغة التطبيقات وإعادة صياغتها بما يتماشى مع الحداثة الأدبية من جهة والنقدية المنهجية من جهة ثانية والمعلوماتية الصناعية من جهة ثالثة، بل يمكن اعتبار ان بعضا من هؤلاء بسب انشغالاته بالأفاق ومعرفته بالأسباب وممارساته المقارناتية وقربه من مواطن الخلل بوسعه العمل على الوصول إلى تنظير منطلق من مرجعيات فكرية خاصة، أساسها المعرفة بالمجال وحدوده وافاقه من خلال استشراف حالات الدرس، واعتقد أن المستجدات في مجال الأدب ونقده تتعدد وتتجدد باستمرار.

د. محمود طرشونة
(أستاذ جامعي تونسي)



طرشونة

١- الأدب المقارن هو علم – أو فنّ – يهتمّ بالمقارنة بين آداب في لغات مختلفة مهما كان عصرها لمعرفة ما بينها من علاقات التأثر والتأثير وبيان أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بينها وتفسير التشابه والاختلاف بعوامل مختلفة قد تتجاوز العلاقات التاريخية بين الآداب إلى عوامل حضارية وشخصية وفنيّة.

٢- مشروعية بقاء الأدب المقارن في عصر العولمة والثورة المعلوماتية ثابتة أكثر من أيّ وقت مضى بل تحوّل بسبب وسائل الاتصال الحديثة وبفضلها إلى ضرورة تحتمها كثرة التواصل بين الثقافات وسرعة التبادل الأدبي والفني وهو ما لم يتوفر في الماضي إلى منتصف القرن

العشرين. وهذه الوسائل التقنية بالذات صارت تخدم الأدب المقارن لأنها وبالخصوص الأنترنات توفر له مجالات عديدة وخصبة للمقارنة وتيسّر له رصد التحولات الأدبية وارتحال الموضوعات والفنيات من بلد إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى ومن كتاب إلى آخر، ثم إن تخزين المعلومات وسرعة الوصول إليها ودقة توظيفها كلّ هذا صار يساعد على المقارنة وقياس مدى التأثر والتأثير ومدى الخروج عن الأنماط المعهودة والتمرّد على النماذج والقوالب التي تريد أن تفرضها العولمة لإلغاء كلّ خصوصية ثقافية إقليمية أو محلّية وليس دور الأدب المقارن متمثلا في التصدي لاكتساح العولمة والغزو الثقافي بل هو يرصد المواجهات ويقيّمها ويفسّرها. وبذلك فقد مكّنت الظروف الراهنة هذا العلم من توسيع مجالاته وتدقيق مقارباته وربح الوقت في رسم المشهد وتحوّلاته المختلفة.

٣- الآداب الكلاسيكية نالت حظها من البحث ولم تبق مجالات عديدة منها في حاجة إلى الدراسة ويخشى الآن تكرار النتائج والتفسيرات. ولذلك بقي الأدب الحديث بحكم كثرة الإنتاج وتجدّده وتعدّد التجارب وتشابهها واختلافها في مختلف الثقافات هو المجال المفضّل للدراسة المقارنة. وقد تقلصت اليوم مجالات الأدب المقارن فتخلى عن البحث في صورة البلدان والشعوب في آداب الغير إلى التاريخ والجغرافيا، كما تخلى عن دراسة المذاهب الفكرية إلى تاريخ الأفكار والأجناس الأدبية إلى الأدب العام، وتوسّع من ناحية أخرى وظهرت له مجالات جديدة كان رواد المدرسة الفرنسية يقصونها من مجالات الأدب المقارن مثل المقارنة بين آداب مختلفة مكتوبة في لغة واحدة، فقد كان يعتبر اختلاف اللغات شرطا أساسيا للمقارنة ثم تبين أن اختلاف المضامين والتوجهات والمصادر لا يقلّ أهمية عن اختلاف اللغات. فالآداب المكتوبة بالفرنسية مثلا تختلف من ثقافة إلى أخرى فتجد الأدب الكندي والأدب البلجيكي والأدب الافريقي والأدب المغاربي وكلها ناطقة بالفرنسية لكنها تختلف عن بعضها البعض كما تختلف عن الأدب الفرنسي المكتوب بالفرنسية. لذلك يقصيها مؤرّخو الأدب الفرنسي من تاريخ الآداب الفرنسية فيسعفها الأدب المقارن ببيان خصوصياتها وتميّزها – وربما امتيازها- بالنسبة إلى الأدب الفرنسي داخل فرنسا. وصار الأدب المقارن لا يستنكف المقارنة بين الأدب النسائي والأدب الرجالي مثلا، وبين أدب الشباب وأدب الكهول، أو بين أدب البيض وأدب السود في أمريكا أو إفريقيا الجنوبية. وتوسّع المجال إلى الأدب الآسيوي والأدب العربي الحديث فعقدت مقارنات لمعرفة ما أخذاه عن الأدب الغربي وما زوّداه به من تقنيات وموضوعات شتى. فالاتجاه إذن يسير نحو الآداب الحديثة مشرقا ومغربا والفضل يعود إلى وسائل الاتصال الحديثة وخاصة منها الانترنت.

كاتب وصحفي ثقافي من تونس
nabildarghouth@yahoo.fr

د.مصطفى الضبع
(أستاذ جامعي مصري)

١- الأدب المقارن هو ذلك النوع من الدراسات التى تهتم بدراسة علاقات التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة باحثا فى مدى تأثر السابق باللاحق من ناحية ومن ناحية أخرى مدى قدرة الأفكار الكبرى على الحركة عبر التاريخ الإنساني.

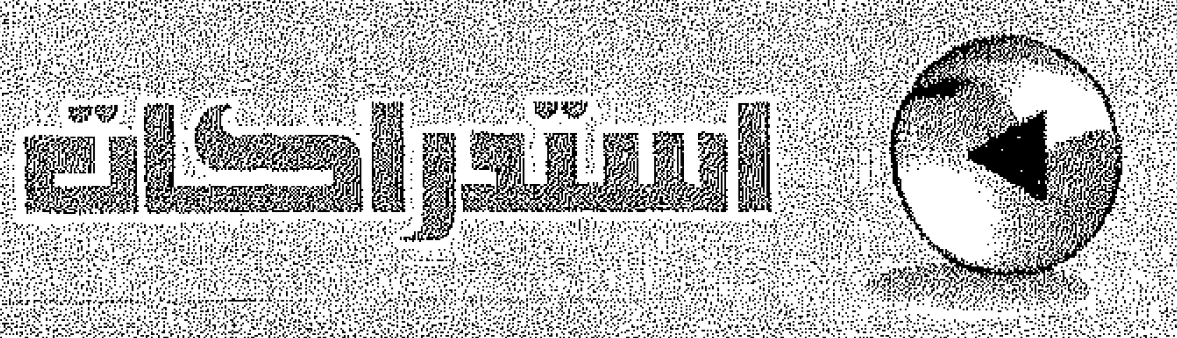
إن الأفكار الكبرى تمثل نوعا من أنواع الزاد المعرفى الذى يتناقل عابرا الحضارات والثقافات وهى عملية إنسانية مطلوبة تشبه الثقافة فيها السائل فى جهاز الأوانى المستطرقة، حيث مناطق النور تتحرك نحو مناطق الظلام ولأن العالم ليس متشابها فى نصيبه من المعرفة وليست الأرض منتجعا للحرية ليبدع كل كتابه تلك الأفكار الكبرى التى تحتاجها البشرية فإن حركة هذه الأفكار تكون من الأهمية بمكان وتكون دراستها الفرصة الوحيدة لاكتشافها.

٢- بالطبع تظل للأدب المقارن وظيفته فلم يقتصر الأمر على التبادل المعرفى والتأثر بين اللغات القديمة أو تلك اللغات التى كانت مناطا للتبادل إضافة إلى أن الحاجة الآن ماسة ومعقدة فى الآن نفسه لاتساع مجال التواصل ومن ثم اتساع مساحات التبادل والتأثير بين الآداب مما يجعل وظيفة الباحث المقارن أكثر صعوبة، ومن ثم يجب على الدراسات المقارنة أن تطور أدواتها للقدرة على اكتشاف هذه المساحات فى ظل التواصل الأكبر القائم بين الآداب عبر طرائق التواصل الجديدة كالانترنت وغيرها.

إضافة إلى ذلك أن هناك فنونا وأجناساً بعينها ما زالت قادرة على التأثير، مازالت الأساطير تتجلى فى الأدب العالمي بوصفه تراثا عابرا للحضارات، ما زالت النماذج الإنسانية التى أنتجها شكسبير مثلا، والشخصيات الأسطورية التي أنتجها الأدب اليوناني القديم مازالت كلها صالحة لإمداد الإنسانية بالكثير من ملامح التشكيل، وما زال طقس ألف ليلة وليلة قادرا على العبور إلى خيال الكتاب والفنانين يلهب مساحات واسعة من خيالاتهم.

٣-إلحاقا بالسؤال السابق لم يعد قدر الأدب المقارن الاقتصار على الآداب الكلاسيكية فحسب وإنما بات عليه السعي إلى اكتشاف أرض جديدة للبحث في تلك العلاقات الكائنة بين الثقافات على مستوى أوسع خاصة وأن الأدب المقارن نفسه لم يتوقف عند كل الأجناس الأدبية فقد كان للملحمة والرواية والمسرحية النصيب الأكبر فى سياق الدراسات المقارنة

فى مقابل ذلك لم يكن حظ القصة القصيرة بالقدر الذى يجعلها مطروحة على مائدة البحث المقارن، كما أن السينما بوصفها نصا لم تدخل المجال بالدرجة التى تجعل منها مساحة كاشفة تنضاف إلى سياق الدرس المقارن وهي تحمل الكثير من الشروط المطلوبة للدراسة المقارنة.



أمجد ناصر *

في انتظار "نوبل"!

الأسماء الأربع أو الخمس التي راجت في بورصة انتظار "نوبل" طعنت في الانتظار. القطار المنتظر لم يتوقف. لم تكن المحطة خطأ، لكن القطار الذي يصل، عادة، بلا صفير مرّ من غير ان ينتبهوا. لكن المنتظرين لا يتعلمون الدرس. او لنقل ان انصارهم لم ييأسوا. فهم يعاودون انتظار "غودو" سنة بعد أخرى.

فمع لجنة "كهنوتية"، لجنة تشبه "لجنة" كافكا، لا تنفع التكهنات. فازت الروائية البريطانية دوريس ليسنغ بجائزة مخترع الديناميت وأصيب عشرون كاتبا وشاعرا حول العالم (بينهم ثلاثة أو أربعة من العرب) بالاحباط.

فلم يرنّ الهاتف الذي كانوا يتسمرون اليه ظهر ذلك الخميس حيث تبلغ فيه مهج بعض الكتاب والشعراء في العالم الحناجر. بلغت المهج الحناجر ولكنها ارتدت، عند بعضهم، الى شيء يشبه الفراغ. الجائزة طارت. الموعد مع المجد والمال ضاع. في الأقل، هذا العام.

بعض من تلطع الى نوبل يهز اكتافه ويمشي، وبعضهم لا يزيده الاحباط وضياع الفرصة (مؤقتا) إلاّ اصراراً على الانتظار، وإقامة راسخة في مهبِّه المتضارب. الغرابة ليست في طبع منتظري هذه الجائزة التي صارت، شئنا ام ابينا، علامة على "الجودة"، بل في طبع مانحيها. أي لجنة هذه التي حصرت الجائزة في السنين العشر الأخيرة (مثلا) بالرواية والروائيين؟ وباستثناء مفاجأة اختيار أورهان باموق لنوبل العام الماضي والصيني غاو كسينجيان في نهاية القرن، فإن باقي الفائزين بهـا اوروبيون، أو يكتبون بلغات أوروبية، مثل نايبـول. إنها المركزية الغربية ولا شيء غيرها. المركزية العجوز التي لم تزل تعتبر نفسها حسناء العالم او سيدته الحديدية.

غرابة اختيارات لجنة نوبل (او لجانه المتعاقبة) تكمن في اقصاء الشعر، القصة القصيرة، والى حد ما، المسرح من نعمتها الباذخة، بل ان حظ المسرح، الذي هو فن عرض وفرجة أكثر منه فن كتابة، أفضل من حظ الشعر والقصة القصيرة.

لم ينل خورخي بورخيس "نوبل" رغم ان بعض من نالها قبله، وبعده، تلميذ لسيد الحكايات والفنتازيا المحكمة الصنع. لم ينلها كاتب المرايا والمتاهات الميتافيزيقية، لانه، على الأغلب، ليس روائيا. قد لا يكون هناك اليوم من يضاهي بورخيس في فن القص المكثف، الملتفّ على نفسه كلغز الحياة نفسها، كي يحظى بمجد "نوبل" ولكن أليس هناك شعراء كبار مجددون؟ بلى، هناك العديد منهم.

لكن حظ الشعر من الجائزة (الكونية) مثل حظه من السوق. فلا تلوموا الشعر ان هو اقفل باب الحظيرة ومشى عاقدا يديه وراء ظهره. لندع الشعر في عزلته الذهبية ولنذهب الى الحقل المفـضل لسادة "نوبل": الرواية. دوريس ليسنغ كاتبة كبيرة. بالتراكم والمثـابـرة وتسليط عدسة الكتابة على (تيمـة) رئيسية هي المرأة صنعت أسطورتها. لكن هل هي كاتبة مجددة؟ هل احدثت "اختراقا" فـي الرواية؟ لست مختصا بالفن الروائي، ولا اعرف الكثير عن ليسنغ، كي أجزم، ولكني أعرف، بحكم (مهنتي) واهتمامي، شيئا عن حراك العالم الثقافي وامواج كتاباته المتتابعة.

لم تكن ليسنغ، اغلب الظن، وراء واحدة من تلك الموجات. ليست كجويس، فوكنر، كاوا باتا، ماركيز، ولا مثل كونديرا، بارغاس يوسا، كارلوس فونتيس، اسماعيل قدري، سلمان رشدي، سالينجر، كورماك، روث، وذلك على سبيل المثال لا الحصر. فلماذا فازت دوريس ولم يفز ميلان كونديرا الذي يشكل، في رأيي، اتجاها خاصا ومجددا في الكتابة الروائية؟ من الصعب ان نعرف. لأننا في الواقع، لا نعرف "المعايير" التي تستند اليها لجنة "نوبل" الكهنوتية في منح الجائزة وتعليلها.

عربيا ليست هناك أسماء عديدة على لائحة الانتظار. ليسوا كثيرين اولئك الذين جلسوا، بقلق، يوم اعلان الجائزة بجانب الهاتف منتظرين الرنين السحري. لدينا ثلاثة اسماء او اربعة، أهمها في الشعر. والشعر لا يقع موقعا لطيفا على قلوب اعضاء لجنة تحكيم "نوبل". ومع ذلك هناك، بيننا، من ينتظر. بل من لا يمل الانتظار، الى اللقاء، إذن، في خميس "نوبل" القادم!

* كاتب وشاعر أردني مقيم في لندن

"شجرة الحروف" لأديب كمال الدّين: مُغامرة التّخوم القصيّة للحياة والموت أم لعبة "المصائر المتقاطعة"؟



١- رمزيّة الشجرة.

بين رمزيّة الشجرة-الأسطورة و"شجرة الحروف" لأديب كمال الدّين صلة وثيقة تستعيد الكتابة الشعريّة من خلالها تُراثا بل تُراثات ضاربة في القِدَم، كأن يتواصل الاعتقاد في دورة النماء، بدلالة الخلق القديم منذ نشأة وعي الشجرة بثقافة النبات البدائيّة والتمثّل الحُروفيّ استنادًا إلى الأبجديّة العربيّة، وبالمشترك الأسطوريّ والتشكيليّ الماثل في ماهيّة الحرف وتَمَظْهُره العلاميّ. فمُنذ ملحمة كلكامش كان للنبات حضور مركزيّ في تصوُّر العالم والوجود، كنبتة الخلود الضائعة ومشاهد الغاب في مسيرة كلكامش التراجيديّة، وكـ"آدون" إله الجمال والحُبّ في الحضارة البابليّة أو "تمّوز ساكن ظلّ شجرة الحياة" (١) الّذي استحال لدى الكنعانيّين إلى أدونيس لينتقل إثر ذلك إلى بلاد الإغريق (٢) ويحمل صفة الإثم فيه، باعتباره هو ذاته مُحصّل رغبة آثمة استنادًا إلى حكاية "مورها" الأمّ عاشقة أبيها سينيراس وتفاصيل حكاية الحمْل وتحوُّل الأمّ الآثمة إلى شجرة في المتوسّط بين عالم الأموات وعالم الأحياء والمخاض الحاصل عند انشقاق الجذع وحدوث الولادة، كولادة المسيح في زمن لاحق، وبالمُوتيفات الحكائيّة ذاتها تقريبا، وكالاستظلال بالشّجرة في السيرة المُحمّديّة عَودًا إلى السفر الثاني إلى بلاد الشام وتَبَعًا لـ"سيرة ابن هشام"...

إنّ "شجرة الحروف" لأديب كمال الدّين هي فسخ وإعادة إنشاء (métamorphose) للشجرة الأصل في الوعي الكينونيّ الناشئ منذ زمن الانتقال من الرّعَويّة إلى الفلاحيّة، رُجوعا إلى رحم المأساة، كتمثّل فريديريك نيتشه لها بالواصل والفاصل مَعًا بين النحت والموسيقى، بين الجسد والروح، بين الحلم والانتشاء، بين ما ينْكشف (الشكل) وما يحتجب (المعنى)، بين أبولّو عَوْدًا إلى فنّ النحت، باختصار، وديونيسوس استنادًا إلى فنّ الموسيقى (٣)، بين الأرض والسماء بدلالة الرحم وفيض الرغبة، كالّذي يرد في إحدى أناشيد الحبّ السومريّة:

" السماء، الإله الرائع الجمال، غرس في الأرض العريضة رُكبتيه
وسكب في رحمها، بذرة الأبطال
الأشجار والمقاصب..." (٤)

فيتحوّل الفيْض، هُنا، من عالم الأساطير الشرقيّة القديمة إلى استعارة شعريّة حادثة تستوْحي من مُحصّل التراث الأسطوريّ، كما أسلفنا، ومن علاميّة الحرف العربيّ ومُختلف أبعاده الأنطولوجيّة والأنتروبولوجيّة والعلاميّة شاعريّة حادثة ظهرت في مواطن محدودة من مسارّ تجربة أدونيس (عليّ أحمد سعيد) الشعريّة (٥) وأضحت مشغلا أساسيًّا لدى أديب كمال الدّين (٦)، بل هاجسا تجريبيًّا يُقارب وهج تجربة الكتابة الّتي تنزع بوضوح إلى الشِعْر.

٢- الإصرار على الاستمرار في كتابة الحُروفيّة العربيّة شعْرًا.

فهل "شجرة الحروف" استمرار في النهج الكتابيّ السابق لأديب كمال الدّين بوَجْه آخر للمُراكمة أم إحداث لأسلوب جديد مُختلف يستفيد من المُنْجَز ويسعى إلى مزيد بلْورته بدقيق الأساليب وحادثها؟

إنّ الثابت الأوّل عند قراءة "شجرة الحروف" هو الإصرار على الاستمرار في كتابة المُشترك بين الحروفيّة والشعر، إذ الحروفيّة العربيّة أبعد من أن ينحصر وُجودها في الحروف،

وأبعادها أسطوريّة بالشعر وشاعريّة بالأسطورة تبعا للتمثلات القديمة والحادثة استنادًا إلى ثقافة الذات الشاعرة. فبعد الاحتفاء التمهيديّ بالتفاصيل في مسارّ تجربة أديب كمال الدّين ("تفاصيل"، ١٩٧٦) ودهشة التواصُل مع عالم القصيدة ("ديوان عربيّ"، ١٩٨١) كان العثور على ضالّة هي بمثابة البوصلة في حياة الكائن- الشاعر، إذ تعاقبت أفعال تقصّي علاميّة الحروف مُرورًا من "جيم" (١٩٨٩) و"نون" (١٩٩٣) و"أخبار المعنى" (١٩٩٦) و"النقطة" (١٩٩٩) و"حاء" (٢٠٠٢) و"ما قبل الحرف. . . ما بعد النقطة" (٢٠٠٦).

ولئن اتّسمت هذه الأفعال بالاشتغال العامّ الواحد فإنّ مقاصدها تختلف بالتوجُّه إلى حرف واحد، كـ"جيم" و"نون" و"حاء"، وبتحويل الوجهة إلى البعض الدالّ على الكُلّ في بنية الحرف، كالنقطة والما-وراء الماثل في طوايا الحروف، مثل حلقة التوسُّط في ما قبل الحرف وما بعد النقطة، بماهو أبعد من دلالة التمظهُر الحُروفيّ حيث المعنى القائم بين الحروف والمُنبعث منها بمفهوم الفيْض الدلاليّ والتّدلاليّ، إنّ فتحنا الدّلالة على ذاك الغارِق في الاحتجاب.

٣- استقراء الروح الخفيّة الماثلة في الحروف بنُبوءة الشعر.

إنّ حُروفيّة الشعر لدى أديب كمال الدين هي أشبه ما يكون بنصّ التميمة الّذي يختلف في الأداء والوظيفة عن التميمة المتداوَلة في تُراثنا العَقديّ وإنْ أحالت في الظاهر الأنتروبولوجيّ عليها، لأنّ الحروف في تواصُلها وتقاطعها وتمدُّدها وانثنائها وتفككها تحمل آثار الخلق السريّة الأولى للكائن والكيان والمكان وتحتفي بالطبيعة البدائيّة. كما تستقرئ الروح الخفيّة الماثلة في هذه الحروف وفي الأشياء الحافّة بها والمُندسّة حقيقةً ومجازًا فيها بنُبوءة الشعر، لا قيافة الحروف الّتي هي بعض من قيافة الوجود حسب الاعتقاد القديم المُتداوَل.

وإذًا "شجرة الحروف"، بهذا المنظور، هي مُحصّل التجارب السابقة في الكتابة الحروفيّة الشعريّة لدى أديب كمال الدّين، وهي السعي أيضا إلى المُؤالفة بين مُختلفها بالجمع بينها ضمن استعارة "الشجرة".

وكما اقترنت نشأة المأساة في الاعتقاد الأسطوريّ الشرقيّ القديم بشجرة الدموع عَوْدًا إلى مورها وأدونيس، وتنامى وعي المأساة في الاعتقاد الدينيّ بمريم العذراء والمسيح فقد اتّخذت الدمعة-الرمز لها موقعا بدئيًا في حكاية "شجرة الحروف"، إذ استقدمت هذه الشجرة إليها مختلف الرموز العَقديّة إليها، كيوسف وإبراهيم والمسيح وموسى والحسين:

" هكذا في دمعة واحدة
أضاءت له الدنيا جميعا
فاحتار الشاعر كيف يبدأ، كيف يقول
ثمّ رأى أن يصف المشهد ليس إلاّ" (٧)

فتنفتح كتابة الحروف على ضرب حادث من السرد الشعريّ، حيث ينشأ الحدث-الحال أو الحال-الحدث من الفراغ الخواء الانتظار السأم ليتشكّل في الأثناء وينفسخ ويستعيد تشكله مِرَارًا دون تكرار، كالحقيقة-الكتاب والإناء المكسور والجمع بين أشياء وعلامات لا يُمكن أن تتجاور في واقع التناظُم الدلاليّ، عَدَا ما يسمح به تشكّل "النقطة" الّتي تُماثل، تقريبا، في آنيّة قصيدة "الزائر الأخير" من ديوان "شجرة الحروف" كيمياء الشعر أو سحر الحروف تتفكّك لتتّخذ لها أوْجُها أخرى للتناظُم الدّال إمكانا للبلاغة والفهم:

" مددت يدي
أعني الإناء، الحجر
الشفتيْن، الجمر
الكؤوس أو الأفخاذ
الحروف أو الدموع
لم تصل يدي إلى أيّ شيْء. . ." (٨)

وإذا كتابة الحروف سحْر خاصّ، مادّتُه وموضُوعُه وأساسُه المَرجعيّ ماثلة في اللّغة الّتي يبدو حضورها متردّدًا بين الأيقونة والرمز بضرب من التفكيك المقصود. لذلك تشي النُقطة منذ البَدْء بالتبعيد بين إرادة التشكيل والعجز عن أدائه لخوض مغامرة الفصل بين الإشارة والأيقونة والرمز بحثا عن استعارة جديدة يُعادُ بها الوصل بين عناصر هذا الثالوث الّذي تشتغل به العلامة، أيّ علامة، والعلامة الشعريّة تحديدًا.

٤- الكتابة الحروفيّة الشعريّة ومُحاولة الرجوع إلى الأصل.

إنّ الشعر، بمنظور هذه المغامرة، محاولة رجوع إلى الأصل، إلى اللّغة، إلى ما-قبل اللّغة الماثل بأصدائه في صميم اللّغة، إلى ذاكرة الوعي الأوّل، إلى بدائيّة تعالُق الصوت والصورة الحرْفيّة له، إلى أبعاده الأسطوريّة والحالات الفرديّة والجمْعيّة الماثلة فيه.

وإذا "القصيدة الجديدة"، على حدّ عبارة الشاعر، هي في الأساس وليدة استعادة هذا الأصل، ولكنْ بمفهوم حادث يُمكن اختصاره في الحُريّة والتعدُّد والاختلاف، كأن يعرض الشاعر هذه "القصيدة الجديدة" على الحسناء والطفل والنهر والشرطيّ لتصطدم في الأخير بنقيض الحُريّة، بالحظر، بالشرطيّ يقتادها إلى "غرفته السوداء":

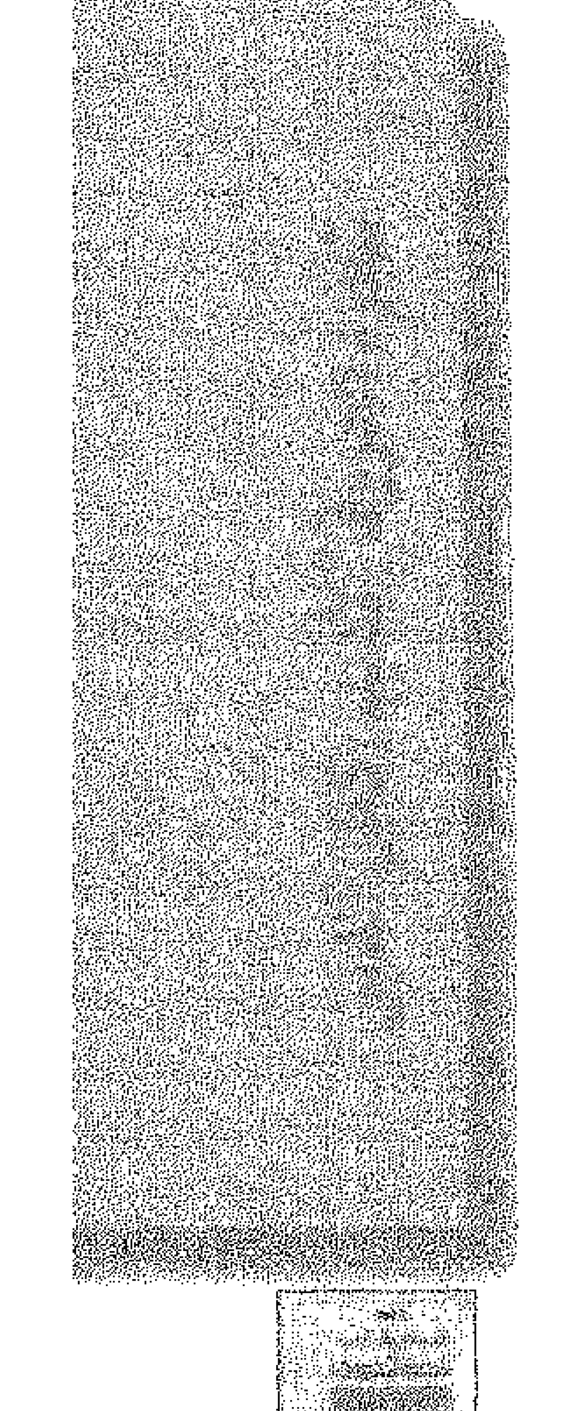
" دخل ليربط القصيدة إلى كُرسيّ حديديّ
ويبدأ بجَلدها بسَوْط طويل
ثمّ أخذ يضربها بأخمص المُسدّس على رأسها
حتّى نزفت القصيدة حُروفا كثيرةً ونقاطا أكثر
دون أن تعترف بسرّها ومعناها. . ." (٩)

فلا تقدر القصيدة، هنا، على التحرُّر الكامل من سجن اللّغة المُتداوَلة والمعنى المُستهلَك وإرادة الحظر المتربّصة بالفعل الكتابيّ المَهْوُوس بالحريّة والراغب فيها، بل إنّ إرادة القتل متلبّسة به، لا تدع حُلم الكتابة يتنامى ليُثمر حياةً كتابيّة جديدة تعصف بكُلّ الوُثوقات وتندفع خارج دائرة الرعب الموروث.

فكيف لشجرة الحروف أن تكبر وتُثمر وكابُوس الماضي جاثم بظلاله القاسية عليها؟ وكيف للأمل أن ينشأ في دائرة يأس يقضي التسليم بَدْءًا وانتهاءً بـ"القليلُ من التّراب":

" نَعمْ
كلّ شيء سينقلب إلى تُراب
وسيبقى، أيضا، القليل من التراب!" (١٠)

إلاّ أنّ هذا الاعتراض لا يُمثّل يأْسًا محْضا، بل توقّفا يُراد به تحويل الوجهة في مُحاولة أداء "شجرة الحروف" أو "القصيدة". فالتماهي بينهما ماثل بصفة إشكاليّة في الديوان، كأن تتعدّد صفاتُ الشجرة، كتعدُّد صفات القصيدة تبعا لمُختلف السياقات الوصفيّة الدالّة عليها، إذ هي الكتابة الآنيّة عند السعي إلى المُداخلة بين الصوت والحرف، وهي الكتابة الأنطولوجيّة بمفهوم الشعر آن الإحالة على البَدْء المُشترك بين اللّغة والشعر، ذلك الشعريّ الّذي يتأسّس في اللّغة وباللّغة، وهي محاولة استقراء



كتاب النسيان أو ذاكرة الكينونة الزاخرة بالأخبار والأسرار، وهي إعادة الأصل الّذي ينحصر في الدلالة المُفردة أو التأويل الواحد، كنُوح والطوفان وأور و قصّة يوسف ونار إبراهيم (١١).

فلا تستقرّ القصيدة في "شجرة الحروف" على شاكلة واحدة، إذْ تتعدّد دلالاتها بتعدُّد غصونِ الشجرة الواحدة عند الاسترجاع للكشف عن بعض المُخبّأ في تاريخ طفولة الاسم (١٢).

٥- الكتابة الحُروفيّة الشعريّة في أداء الحالات المتناقضة.

فيُمثّل ثالوث "السأم والغُربة والموت" (١٣) قُوّة جاذبة لا تدع القصيدة والذات الشاعرة مَعًا تتحرّران من القيود والحدود السالفة والحادثة، في حين يتراءى الحبّ (١٤) قُوّة نابذة تدفع كُلًا من القصيدة والذات إلى مغامرة الكتابة والوجود بعد فظاعات الماضي وآثار الحرب الدامية وانحباس الأُفُق (١٥).

وما "شجرة الحروف" القصيدة الّتي وسمت الديوان بأكمله إلاّ محاولة خلق كتابيّ جديد داخل البوار المُستبدّ بالكائن والكيان والمكان. فهي الحُلم المتولّد عن الكابوس، والحُريّة المدفوعة بتاريخ القهر والمنع والاستبداد والقتل والدمار. فالصحراء لا تُنبت عادةً إلاّ الحنظل وما جاوره. إلاّ أنّ صحراء الوجود الخاصّ بأديب كمال الدّين قادرة على إنْبات شجرة هي انبعاث آخر "لشجرة الدموع" في أسطورة أدونيس، وشجرة ميلاد المسيح (النخلة)، كانبثاق الحياة من الموت، والأمل من اليأس، والاستطاعة من العجز:

" بزغت من دمي المتناثر على الأرض
شجرة مليئة بالنور والسرور.
أتراها شجرة الحروف؟" (١٦).

غير أنّ هذه الشجرة محكومة بـ"الثقل"، إذْ كُلّما نزعت إلى "الخفّة" تملّكتها روح المأساة (١٧)، لترتدّ على ذاتها وتُحوّل وُجهة الذات الشاعرة من رغبة السفر إلى الإقامة داخل وريف ظلالها بالمُعتّم والمُلغز والسرّيّ، كـ"التباس نُونيّ" (١٨) حيث التلقّي باستقراء النون، أحد أغصان الشجرة- القصيدة، كأن تُسفر "النون" عن قداسة النصّ القرآنيّ المُتضمّنة في الحرف ذاته (١٩).

٦- الحُروفيّة الشعريّة بين إيحاء الشعر وقداسة النصّ الدينيّ.

كذا يلتقي إيحاء الشعر وقداسة النصّ الدينيّ في تمثّل الحروفيّة العربيّة أنتروبولوجيّا قبل الإسلام وبالاعتقاد الإسلاميّ على وجه الخصوص (٢٠).

وكما توحي المطالع الحُروفيّة في الآيات القُرآنيّة بالعديد من الأسرار الشبيهة بأسرار المرجع الأوّل للمعنى وإمكان المعنى تُبحر الذات الشاعرة في رموزيّة الحروف، كنون في قصيدة "التباس نونيّ" حيث اللّغة الشعريّة تستقدم إليها الظاهرة الأيقونيّة بمُحصّل مراجعها الثقافيّة العَقَديّة:

" هذه ليست النون
هذه بداية مُقدّسة للنون.
هذا سطوع روحي
وحبّ جارف كالشلال
كاحتواء الهلال لنُقطة النون" (٢١).

كذا يُعيد مشهد النون مُمثّلاً في الهلال والنقطة رسْم الحرف العربيّ بذائقة فنّيّة فرديّة حادثة كي تلتقي في الأثناء القدامة والحداثة مَعًا استنادًا إلى قداسة الأصل ودهشة اكتشاف الأبعاد السريّة الكامنة في هذه القدامة ومدى الاقتدار على التجدّد عبر الأزمنة والعصور والذوات الفرديّة والمُتقبّلة.

وكما ينفتح حرف النون على الفضاء السابح فيه ويُدلّل على الحُضور برمزيّة النقطة تتعالق الرغبة والحُبّ في أداء الفعل الكتابيّ المُحتفي بشاعريّة أيقونة الحُرف العربيّ وثراء مخزون دلالته الثقافيّة والأنتروبولوجيّة.

٧- الكتابة الحُروفيّة ومُقاربة التخوم القصيّة للحياة والموت.

وإذا "شجرة الحروف" استرجاع لما تضمّنته المجموعتان الشعريّتان السابقتان "نون"و"النقطة" مع إضفاء الجديد المُتمثّل أساسا في بلورة المشترك الأسلوبيّ والدلاليّ القائم بينهما.

وكما تتعالق جماليّة الشكل وعُمق الدلالة الروحيّة والأنتروبولوجيّة في أداء الحروفيّة العربيّة تُقارب القصيدة التخوم القصيّة للحياة والموت (٢٢)، كما تصل بين عديد المُتفارقات آن استعادة طفولتها الأولى البكر (٢٣). وتستمرّ في ممارسة لعبة الفسخ والإنشاء (٢٤).

لقد أدركت الذات الشاعرة بالقصيدة خطر "اللّعب الجادّ" (٢٥) وفظاعة الكيان في الآن ذاته. لذلك آثرت تحويل الكتابة من أداء الحال المُباشرة إلى جعل القصيدة تنطق بذاتها وتشي بالرُعب الماثل فيها. فكان الملل الحافز الأوحد، تقريبا، على الكتابة والانتظار، على اللّعب وصَرْف النظر، ولو إلى حين، عن الكارثة أو ما يُمكن أن يكشف عنه القانون أو الصدفة:

" حين سبحتْ كارت الملكة
من على طاولة اللّعب
طَعن القُبطان ذو الفم البشع
والإصبع الوحيد
كفّي بالسكّين
فتوقّفتُ عن اللّعب إلى الأبد" (٢٦).

وكأنّنا بهذا المشهد اللاّعب الجادّ المُرتعب نستحضر عالم "قلعة المصائر المتقاطعة" لإيتالوكالفينو (٢٧)، كأن تُقارب اللعبة الحروفيّة لأديب كمال الدّين لعبة "المصائر المتقاطعة" بالرغبات تُلبّي وتُطمس معا، كإنطاق عناصر الكوْن:الشمس والقمر والعاشق والنهر والشاعر عند تصريف الإرادة (٢٨)، وكتشخيص كُلّ من الحرف والنقطة في علاقة حُبّ كتابيّة تُفضي إلى تخوم كارثة الموت في "اكتشافات الحرف" من الديوان. فيستمرّ أديب كمال الدّين في ممارسة هذا اللّعب الجادّ بالحروف ضمن سياقات تداوُليّة لا تخلو من حالات مُتوتّرة مدفوعة في البدء والمرجع برُعب الانقضاء، كأنْ يُفكّك الحرف بُغية النفاذ إلى ماهيّته:

" ادخل في الحرف
أتَمَنْطق بسرّ الحرف" (٢٩).

كما يُشخّص هذا الحرف بالتكثير وإقرار صفة التراتب (٣٠) والاحتفال (٣١).

ولئن اتّصفت الكتابة، هُنا في الظاهر، بأداء "اللّعب الجادّ" بسياقيّة الوصف الحُروفيّ فإنّ التوغل في ممارسة هذا النوع من كتابة اللحظة يُفضي أحيانا، وكما أسلفنا، إلى تخوم الكارثة، كأن ينزاح المشهد الحروفيّ الموصوف عن حدود اللحظة إلى الزمن عبر مرآة النفس المسكونة برُعب البدايات والنهايات مَعًا، بصورة "الصبيّ"يلوذ بجناح "الطائر العملاق"ليسقط" وسط ضحكات الجمهور" (٣٢) ويصطدم في اللاّحق بالخواء، بغياب الكُلّ، بالعزلة القاتلة، بالمصير المجهول...

فتُفضي الكتابة الشعريّة في "شجرة الحروف"إلى تكرار مشهد السقوط، الضياع، الملل، الانتظار، الانهيار في

الداخل (٣٣)، تفكّك الحرف، ارتباك العلامة الحروفيّة عامّةً (٣٤)، الفراق الأبديّ، انحباس الأفُق (٣٥)، الصمت، بُكاءِ الحرْف، العمى، الهذيان (٣٦)، تفكّك منطق التواصُل بين العلامة والدلالة، بين إرادة التكلّم وواقع البُهمة النّقصان اللاّ–معنى:

" ولما ارتفع المدّ، صرخت
لم تعد المرأة العارية تهمّني
ما يهمّني حروفي الّتي كتبتها عنها
هل سترفعها الغيمة إليها
أم ستأخذها السمكة للبحر؟
أم سيُمزّقها الطفل في مكان غير بعيد؟
(٣٧)

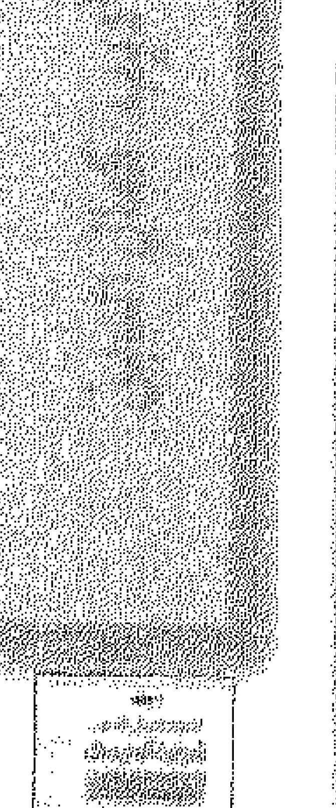
٨- "شجرة الحروف": ديوان الأسئلة.

فيظلّ السُؤال الحروفيّ قائما في خاتمة ديوان "شجرة الحروف" لأديب كمال الدّين، سُؤال النون الّتي لا تكشف رغم "التوضيح الحروفيّ" (٣٨) ومُحاولة توصيفها أيقونيّا، وسُؤال النقطة أيضا (٣٩)، إذ السرّ والحرف والعشق والروح والسحر و"الّذي عنده شيء من الذي عنده شيء" و"الّذي عنده شيء من الموت" هي علامات البدء والانقضاء في مسارّ حركة الديوان الشعريّة، وسؤال الحُريّة عند استرجاع العديد من مشاهد القهر (٤٠)، وسؤال الموت، موت الشجرة–الرمز، موت الأنا المرجأ (٤١)، سؤال الحياة بالقصيدة وفي القصيدة حَدّ الموت حينما تتعدّد المشاهد وتتوالد (٤٢)، سؤال التطهّر أو التحرُّر من كوابيس الماضي بإرادة الحياة والتحدّي في راهن الوجود رغم عذابات المهجر بعيدًا عن الوطن، وبالأمل الناشئ الّذي هو وليد اليأس وثمرته، هذا اليأس النبيل القادر على إخصاب حياة جديدة، كـ"يأس" سُورِنْ كيركغارد الحافز الأكبر على الحياة بعد استخلاص العبرة من الموت باعتباره الخطر الأعظم في حياة الكائن البشريّ والدافع الأوّل إلى خوض مغامرة الوجود المختلف، إذ كلّما تعاظم هذا الخطر الأقصى كان الأمل أعمق وأوسع مدى (٤٣) .

إنّ سرّ الكتابة الحُروفيّة والإصرار على الاستمرار فيها وممارسة لعبة الوصل والفصل، المؤالفة والتفكيك، التمعين (من المعنى) والسعي إلى التخلّص من مُسبق المعنى ووُثوقيّته، استرجاع روح التُراث العَقَديّ والأنتروبولوجيّ والجماليّ والتمَوْقُع داخل "الآن"و"الهُنا" واستباق المصير أملا ويأسا أو يأسًا قادرًا على إثمار أملٍ هي في صميم مغامرة الكتابة والوُجود بالدهشة والحيرة والمُساءلة، وبالتردّد التراجيديّ الحادّ بين الرغبة في الحياة وواقعيّة الموت أو كارثيّته الحافّة بالكائن والكيان.

فكيف للكتابة الحُروفيّة، إذنْ، بعد "شجرة الحروف" أن تُثمر شجرة بل أشجارًا أخرى في صحراء الكيان الفرديّ لأديب كمال الدّين، ولِمُجمل كياننا الجمْعيّ، بجديد الاستعارات وحادث المعاني؟

* كاتب وناقد من تونس



الهوامش:

١- بديع محمّد جمعة، "أسطورة فينوس وأدونيس"، لبنان:دار النهضة العربيّة، ١٩٨١، ص٣٢.
٢- السابق، ص٢٤-٢٥.
٣- F. Nietzsche,"La naissance de la tragédie",Gallimard،١٩٤٩،p٢١-٢٢
٤- ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، نقله إلى العربيّة وعلّق عليه قاسم الشوّاف، قدّم له وأشرف عليه أدونيس، لندن:دار الساقي، الكتاب الأوّل، ط١، ١٩٩٦، ص٢١.
٥- أدونيس، "هذا هو اسمي، وقت بين الرماد والورد"، لبنان:دار العودة، ط١، ١٩٧٠.
اتّجه هذا الديوان إلى الكتابة الحروفيّة الشعريّة في عديد مواطنه، كهذا القول:
" كشفت رأسها الباءُ، والجيم خصلة شعر، انقرض انقرض
ألِف أوّل الحروف انقرضْ انقرضْ
أسمع الهاء تنشج والراء مثل الهلال
غارقا ذائبا في الرمال
انقرضْ انقرضْ".
٦- يلاحظ قارئ مجمل دواوين أديب كمال الدّين مدى اهتمام الشاعر بالحروفيّة العربيّة الّتي أضحت ثيمة متكرّرة وظاهرة جماليّة يحتفي بها دون انتهاج سبيل واحد لأدائها.
٧- أديب كمال الدّين، "شجرة الحروف"، الأردنّ: دار أزمنة، ط١، ٢٠٠٧، ص٩. كُتبتْ قصائد هذا الديوان في أستراليا عاميّ ٢٠٠٦و٢٠٠٧.
٨- السابق، ص١١-١٢.
٩- السابق، ص١٥.
١٠- السابق، ص١٦.
١١- أنظر "قصيدتي الأزليّة" من ديوان "شجرة الحروف"!
١٢-أنظر "شجرة الثعابين"!
١٣- قصيدة "الغريب"من الديوان.
١٤- قصيدة "حُبّ".
١٥- تصف الذات الشاعرة العديد من هذه النطاعات في "بغداد بثياب الدّم" و"قصائد الرأس"من الديوان.
١٦- ديوان "شجرة الحروف"، ص٤٦.
١٧- أنظر علامات الندم والألم والدّم في قصيدة "إبْحار"!
١٨- من قصائد الديوان.
١٩- سورة القلم:"ن والقلم وما يسطرون. . . "
٢٠- الظاهرة الحُروفيّة ماثلة في عديد مُقدّمات السُوَر:ألم لسورة البقرة وآل عمران، والمص للأعراف، والر لهود ويوسف، والمر للرعد. . . ، على سبيل المثال لا الحصر.
٢١- ديوان "شجرة الحروف"، ص٥٠.
٢٢- "تحوّلات" من الديوان.
٢٣- "قصيدتي الصبيّة".
٢٤- "ارتباك".
٢٥- Hans Georg Gadamer,"Vérité et méthode,les grandes lignes d'une herméneutique philosophique" seuil،١٩٧٦،p٣٠.
٢٦- ديوان "شجرة الحروف"، ص٥٩.
٢٧- ترجمة ياسين طه حافظ، العراق:دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٢،
"البعض ممّن لم يخشّبهم الموت يدبّون فكأنّهم يتعلّمون السباحة في مستنقع أسود من دمهم، هنا وهُناك، تتبقّ كفٌّ، تنفتح وتنغلق كأنّها تبحث عن رسغها الّذي قُطعت منه، وقدم تُحاول أن تخطو، خطوات صغيرة من دون البدن الّذي كانت تسنده فوق الركبتين".
السابق، ص١٠٢.
٢٨- تكرار فعل أراد في المضارع ضمن "رغبات" من الديوان.
٢٩- ديوان "شجرة الحروف"، ص٧٠.
٣٠- "اعتراف ملك الحروف" من الديوان.
٢١- أُنظر "احتفال حُروفيّ"و"شطحات النقطة"!
٢٢- ديوان "شجرة الحروف"، ص٨٥.
٣٣- "أحجار" من الديوان.
٣٤- "الحرف يتشظّى. . . النقطة تتدرْوَش".
٣٥- "رسالة الحرف إلى حبيبته النقطة".
٣٦- أُنظر "هبوط"و"طائر النقطة"!
٣٧- ديوان "شجرة الحروف"، ص١٠٥.
٣٨- عنوان أحد نصوص الديوان، وقد ورَد بأسلوب التنكير.
٣٩- أُنظر "غروب النقطة" من الديوان!
٤٠- أُنظر "حيرة ملك"!
٤١- " فُؤوس" و"يَدٌ واحدة".
٤٢- "مشاهد".
٤٣- Soern Kierkegaard,"Traité du désespoir",Gallimard،١٩٤٩،p٦٦

هواجس الكتابة

قراءة في ديوان (في الثلث الخالي من البياض) للشاعر المهدي أخريف


سعيد بوكرامي *

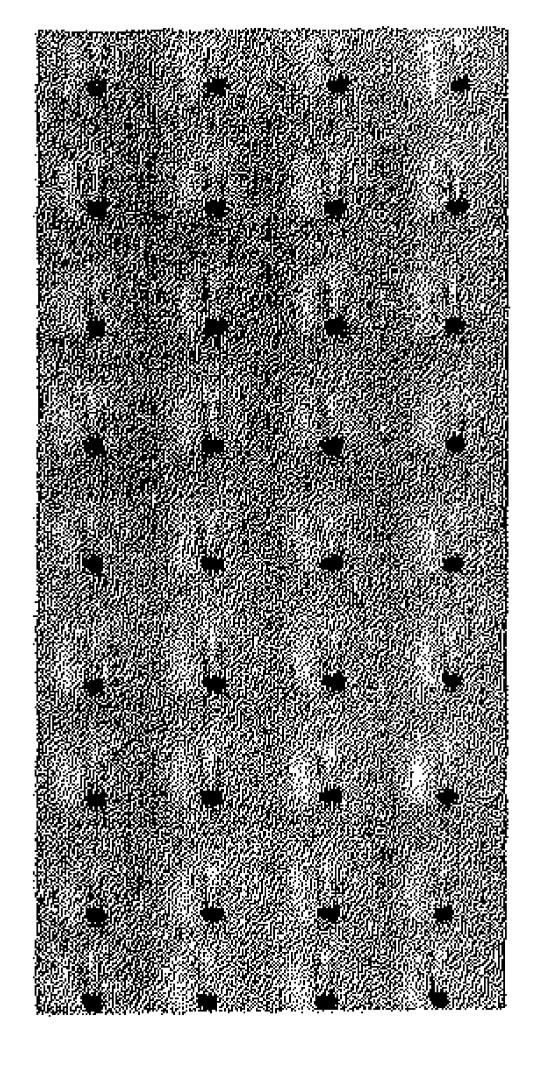
الكتابة إجمالا طقس فريد وحالة وجدانية وذهنية استثنائية تحاول إنتاج نص إبداعي أو فكري خاص بصاحبها لا يكرر نفسه فيها ولا يلغي أسلافه المتخاطرين معها.

وهي في الوقت نفسه تدوين أثر تلك اللحظة العابرة في الصيرورة الوجودية وفي الصيرورة الإبداعية. ويمكن اعتبار الشعر ذلك الطقس وتلك اللحظة الفريدة التي تضاعف الكتابة وتشسّع احتمالاتها وتجريتها على المستحيل الممكن أسره في أثر متوالد بعمقه النووي المتمركز حول موضوع، مشروع يأتيه الشاعر من كل جانب. في حوارية عميقة يقترح علينا الشاعر المهدي أخريف تفتيتا لهذا الطقس الشعري الذي نسميه كتابة القصيدة فهو نواة كل قصيدة ونواة

المهدي أخريف

في الثلث الخالي من البياض

شعر



دار توبقال للنشر

مشروع الديوان كله.

يمطط نواة الكتابة الشعرية، بالصوت والوصف والتأمل، يأسر اللحظة العابرة في الصورة والكلمة في الفكرة وتجلياتها في الزمن الفائت المتلاشي المتقلب الماسخ في الوجدان المكسور المنهار بالخيبات والردات.

لكن رغم متغيرات الواقع وإكراهاته ودكنة الابدالات (بالمفهوم الصوفي عند ابن عربي) يرسّخ الفعل الشعري فضاءه الأبيض ويصرّ على ما تبقى منه في الهوامش الصامتة من الحياة / من القصيدة / من الحبر / من البياض.

كيف سيؤلف هذا اللقاء المستحيل؟ وهو الشاعر المحتد بانفعالاته. يرى ما لا يرى، ويسمع ما لا يسمع، ويكتب ما لا يكتب.

يقول الشاعر على لسان (بديع الرماد):

ثمة
نغمة منفلتة
من الوصف
أنت تناديها وهي تفر من الصوت
ثمة صورة
ينقصها الصوت
أنت تلاحقها
وهي تتلألأ في الصمت

هذا مفتتح وصوت شبيه بمتخيل شعري يشتغل عليه الشاعر منذ عقود للبرتغالي فرناندو بيسوا الذي اختلق أسماء وهمية لينوّع من تجربته الشعرية غير أن أشباه المهدي أخريف لا يستقلون بهويّاتهم الإبداعية فحسب بل بذواتهم أيضا لأنهم رفاقه في طريق الخطر الشعري المحفوف بالكمائن والمهالك:

عندما أفقت
تقريبا، في الثلث الخالي
وجدتني ملتذا فحسب
بوخز أشباهي المختصمين
طوال يقظتي الغريقة
في النوم.

تلك السرنمة التي ينتحر فيها

الضوء والعتمة ويتحد فيها التيه بالأمان والاستقرار، يفكر الشاعر أن لعنة الآخرين أشباهه ينبغي أن تنتهي دراماها في القصيدة.أما القصيدة فتنتصر على الأسلاف حراس بوابات الشعر البديع لتجترح لنفسا بويبا لفصول جديدة.

عندما أفقت

وجدت الصفحة طارت

ويدي

تمسك بالريش كما كانت

وأنــا بـبـاب الـصـفـحـة عــرّاف منحوس

يحضر أشباحا

طلعت من بئر منحوسة

ووجدت اليقظة عالية

ومضببة

وحوالي مرايا عشر لا سبع

إذ تهرب من ظلي

تعكس كل وجوهي الممحوة في الصفحة.

هل يستطيع الشاعر تجاوز إرثه الشعري؟ طبعا هذا مستحيل آخر في صيرورة الشاعر المرجعية لأن الشيفرة الجينية تتحكم في نصوصه وبالتالي فهو لا ينتج سوى تنويعات من متتالية شعرية متجاورة ومتنافرة. هل يمكن للشاعر أن ينفلت من مناخات وفصول وأنهار وصحارى قصائد الشعراء العرب القدماء والمحدثين وإن لم يظهروا للعيان فهم مفككون ممحوون في الأثر المعلن عنه كبوابة جديدة لكتابة جديدة مستقلة في مشروعها مندمجة في أسفار الشعراء السابقين وكأن أخريف يعبر عن مأزق حقيقي وسؤال يشبه الهاوية: أين أنا وسط أدغال الشعراء؟ أي مسلك آمن يؤدي إلى عدن الشعر وسلالة الشعراء المستوطنين دهشة الحواس؟

لماذا يصر الشاعر المهدي أخريف على تكرار (معجم الكتابة) الذي يتوالد في بياضه كجحافل جرداء هل يريد أن يسفه طرح الشيفرة والأسلاف؟ وان الشاعر حين ينضج ويقيم في القصيدة يتخلص من أسلافه ويلقي بأشلائهم خارج قصيدته وخارج تجربته الشعرية ؟

نجد المعجم يتمطط على الشكل التالي:

الحبر – الحرف – البيت – القصيدة – الشعر – الشطر – سماق –الدواة – البياض – الكلمات – الصفحة – الصفحات – الخط –النص – خطوط السطر – الورق – نمنمات – التناص – الوزن –النثر – المداد – الحواشي – القوافي – البحر – الماء – الكناية –أقلام..

يقول الشاعر أنه يبدأ من الصفحة/ البياض واللحظة المولدة للقصيدة وهي أساس تجربته الشعرية في الديوان:

ماذا لو فجأة

تبدد البياض

بجمرة نثر هوجاء

حينئذ كيف لي وأنا صاح

أن أمحو في الحال خيط قوافيّ

أو أذيب النثر الأهوج

في القوافي؟

ماذا لو طارت الصفحة

من البال

ولم يبق سوى عرق سامّ

يتنزّى من رأس الريشة

وأنا ثمل لا مزاج لديّ

لأعود إلى البال

حينئذ

هل أتعلق بخشبة

النص العائم كالعادة؟

هل أمحو حبل غسيل حروفي

من رأسي أم أغوص عميقا

تحت الصفحات

حتى ذلك النص المغلق

من غير بياض

ولا صفحات؟

يعلم الشاعر أن إقامته في القصيدة تمر عبر هذا البياض اللعين وهي إقامة مؤقتة وحلمية تسعى إلى ترسيخ الانتماء إلى اللحظة الأبدية المتوهجة، لكن هيهات، لأنها لحظة توهج وانطفاء في نفس الآن ولا يعول عليها لديمومة مصير شعري مرتج بهزات الواقع وإكراهاته التي تحبط الشاعر وتعرقل توقه إلى الإبداع الحقيقي لتغدو التجربة الشعرية خيبات متتالية لهذا يعيش الشاعر تردده الدائم بين المحقق (بفتح القاف) وغير المحقق ولا يجد الشاعر من سبيل إلا حواريته المستحيلة:

ها أنت في بيت

القصيدة تلتقي

بهلين ثالثة

يداك تلوحان. تراهما تحت السطور.

إلى مقاطع لا تلين

أما القريحة فهي طورا

تكتفي بالنقر في العصاب

طورا تقتفي دور المحايد

من بعيد ترقب الميلاد

في بيت القصيدة

عاريين من البلاغة تطفوان

ستراودان

خيوط أفق غاص

في بحر رديء

ما الذي يغوي هلينك

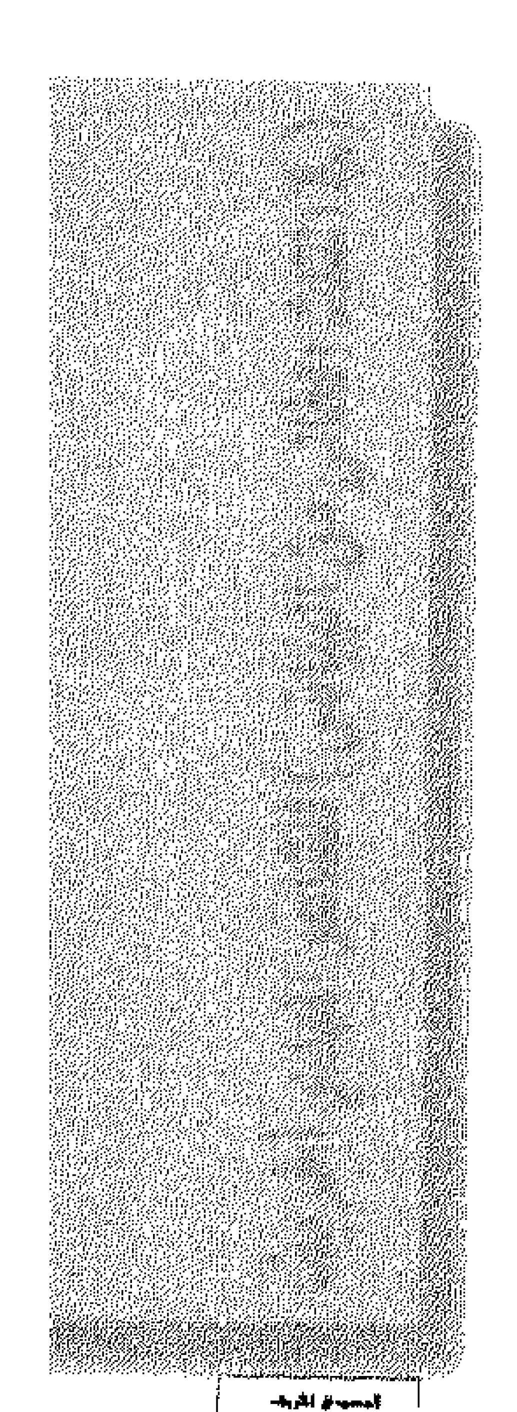
بالقوافي ؟

عيناك تنتظران

ما سيفيض عن عدسات ديك الفجر

من ألق كنائي.

يحول الشاعر فكرة الكتابة / طقس الكتابة / تحقق الكتابة إلى مشروع أنطلوجي فمثل هذه التصورات الشعرية تكررت عند الشاعر في مواقع جميلة من دواوينه الشعري ويمكن مراجعة ديوانه (قبر هيلين) وكذلك (ضوضاء نبش في حواشي الفجر) وكأنه بذلك يمطط مكونات مشروع رحمي إلى طرائق في القول الشعري أكثر نضجا وتعقيدا.



---

* كاتب من المغرب

المهدي أخريف: في الثلث الخالي من البياض- شعر- دار توبقال× الدارالبيضاء ٢٠٠٢ المغرب.

النثر شعراً / الشعر نثراً

طراد الكبيسي *

-١-

في البدء كان الشعر(١) وبالشعر تأسس العالم. لأن الشعر - كما قال وردزورث: (نفس المعرفة وروحها المرهفة) وجُعلت الألفاظ هي ما تسمي الأشياء. وأن تسمي الأشياء يعني أن تدعوها لأن توجد. حسب مبدأ الأسم. وبهذا يكون الشعر هو: (التسمية التأسيسية للكائن ولجوهر الأشياء) حسب هايدغر (٢). فمن خلال السيطرة المذهلة للشاعر على الكلمات يؤسس ويوجد، ويستكشف المخفي في المرئي. (٣). وبالمعنى نفسه قال ماجد فخري: (إن الشعر لا يخلق شيئاً، بل ينفذ ببصريته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معاني وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحس عنها. وبهذا يكون الشعر الأصيل ضرباً من الرؤيا الثاقبة). (٤)

وهكذا يصبح القول الشعري، قولاً غير عادي. أي أنه يمثل الانحراف النادر والثابت في استخدام اللغة وتطورها منذ آلاف السنين(٥).

وبتعبير إبن رشد: الشعر هو القول المغير عن القول الحقيقي. بمعنى: (إخراج القول غير مخرج العادة). فما جاء موزوناً سمي شعراً. وما خلا من الوزن يسمى: قولاً شعرياً. (٦).

-٢-

وعن الشاعر المكسيكي أوكتافيو بات قوله: (وإذا كان الشعر لغة الإنسان الأولى - أو إذا كانت اللغة، بشكل جوهري، عملية شعرية تتألف من رؤية العالم كنسيج من الرموز والعلاقات بين هذه الرموز، عندئذ كل مجتمع يبنى على قصيدة.) وقال: (ليس الشعر معرفة للذات حسب، وإنما خلق لها في الوقت نفسه.)

وعن الحوار بين الشعر والنثر قال: (وحاول الرومانسيون، بوساطة الحوار بين النثر والشعر، إعادة إحياء الشعر من خلال غمسه في الكلام اليومي وحاولوا جعل النثر مثالياً من خلال تبديل منطق الخطاب في منطق الصورة. ونتيجة لهذا التأويل، شهدنا في القرنين التاسع عشر والعشرين، بزوغ قصيدة النثر والتجويد الدوري للغة الشعرية بحقنات قوية متزايدة من الكلام الشعبي.. إن توحُدَ الشعر والنثر شيء ثابت عند الرومانسيين الإنجليز والألمان، رغم أنه غير مرئي لدى جميع الشعراء.) (٧).

وفي (رسالة الرائي) لرامبو. قالت سوزان برنارد في كتابها: (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا): إن رامبو يرى: (إذا كان ما يأتي من عالم الرؤيا يمتلك شكلاً، فإنه يقدم شكلاً. وإذا كان بلا شكل، فإنه يقدم اللاشكل. ويتعلق الأمر بالسعي إلى التفرد بأي ثمن. ورامبو يسعى لأن يجعل مجموعة من عميان، تشعر بما يرى. يجعلها (ترى) هذه المهمة التي يضطلع بها الشاعر عندما يحاول أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه، أو أن يسمي الأشياء التي لا تسمى (٨).

-٣-

وعلى ما ذكر: تسمية الأشياء، يفسر هايدغر - حسب بول د يمان - يفسر قول هولدرلين: ما يبقى يؤسسه الشعراء بأنه يعني: (أن الشاعر يؤسس الحضور المباشر للوجود بتسميته.). فعن معرفة الوجود الحقيقي، هذه اللقية. هذه الـ Fund - وحده هولدرلين من رآها ويستطيع الحديث عنها وتسميتها ووصفها. فلقد زار هولدرلين "الوجود" وأخبره "الوجود" بأشياء حفظها عنه، وها هو يعيدها على مسمع الملأ.

وقال هايدغر: (تنكشف ماهيه ما يسمى "الوجود" في الكلمة. فبتسميتها ماهية الوجود. تفصل الكلمة الجوهري عن اللاجوهري: أو: المطلق عن العرضي.) (٩).

-٤-

وفي حوار مع بول ريكور حول الشعر قال: (الأمر الأول الذي أود التأكيد عليه هنا، هو أن الشعر يناط به حيازة أبعاد اللغة والحفاظ على عمقها وإتساعها ورحابتها. إن مهمة

الشعر هي شحذ الكلمات لإنتاج أكبر قدر من الدلالات.) وقال: (خلاف نظام الكشف العلمي، لا يوجد نظام شعري، إن كل شاعر يسهم في بنائه ويضيف إليه. إن فكرة وجود نظام ما من الحقائق، تتنافى تماماً مع الشعر.) (١٠).

وإلى هذا ذهبت أدونيس بقوله: (أسهمت إسهاماً كبيراً في تغيير معنى التذوق الشعري وفي معنى الشعر. اليوم يجب أن نشدد على ماهية الشعر، وفيما إذا كان الذي نكتبه هو شعر أم لا.. سواء كان موزوناً أو منثوراً. الشكل تراجع وتضاءل. وثمة الكثير من الشعراء الذين يكتبون نثراً أكثر تقليدية من شعراء التفعيلة أو الوزن، والعكس صحيح أيضاً. التشديد اليوم لا يجب أن يكون على الوزنية أو النثرية. التشديد يجب أن يرتقي إلى الشعر. هل هذا شعر؟ وماذا يقول؟ نحن كل عملنا في مجال الشعر. كل ما هدفنا إليه. هو أن نعطي المشروعية للتعبير الشعري في النثر. وهذا ما حققناه.) (١١).

العلاق

-٥-

يكاد يجمع جميع أو معظم الباحثين في الحضارات القديمة، أن النص الشعري آنذاك لم يكن يلتزم بأنظمة صارمة كالوزن والتقفية، بل هو أقرب إلى الإيقاعات النبرية، فضلا عن استخدام الصيغ البديعية والبيانية والرمزية والتعبيرية المعروفة كالجناس والتورية والتكرار والاستعارة والتشبيه والصورة والرمز.. الخ حيث يمكن وصف تلك الكتابات بالشعرية النثرية أو النثرية الشعرية. أي الكتابات الممثلة للشعر والنثر معاً- كما وصف بلاشير: النثر المسجع الخالي من الوزن قبل استواء القصيدة العربية في شكلها المعروف الموروث عن عصر ما قبل الإسلام. أو كما يصف لورنس فيرلنغيتي الشعر الحديث اليوم بأنه نثر في قوله: (معظم الشعر الحديث، نثر)(١٢). فقصيدة النثر، نثر، وكل ما يكتب تحت تسمية (نص) (نثر شعري) (كتابة جديدة.. الخ. نثر. ونعني بالنثر، النثر الشعري، أو (الشعري المخفي) في النثر.

ولعل هذا ما عناه جاكوب كورج بقوله: (فالشعر يعد من أقدم الفنون وأكثرها عالمية. وفي حقيقة الأمر، فوجود تقاليد شعرية متطورة في وسط أناس غير متحضرين يقودنا إلى الاستدلال بأن الذي ندعوه شعراً، ربما وجد عند رجال ما قبل التاريخ. وقبل أن نعرف وسيلة الاتصال المسماة بالنثر.) (١٣).

وهذا ما يؤكده الباحثون في الحضارات القديمة: (المصرية، والبابلية، والإغريقية والصينية واليابانية والهندية.. الخ):

(١) أقدمية الشعر على النثر. (٢) إن هذا الشعر – وربما بتعبير أدق – إن الصورة الأدبية لما ندعوه بالشعر لا تخضع لمفهوم الشعر الموزون الذي تبلور في فترات تاريخية لاحقة: فالشعر الأكدي، شعر كيفي يعتمد النبر، ويتميز بالبناء المقطعي. والوزن في الشعر السرياني نبري أيضاً، وهكذا ليس لدى الأحباش من قوالب اللغة الفنية سوى التقفية. أي استخدام السجع – كما ذهب بروكلمان- الذي قال بدوره، " إن أقدم القوالب الفنية العربية هو السجع. أي النثر المقفى المجرد من الوزن" (١٤) وهو ما قال به أيضاً الدكتور شكري عياد قال: (ونحن نفترض كما افترض بعض المستشرقين أن النثر المسجوع سبق الشعر في الوجود. ومعنى ذلك أن اكتشاف القافية سبق اكتشاف الوزن. وهذا الترتيب يتفق مع الطبيعة لأن إدراك التماثل بين كلمتين في مقطع أول أو أخير، أيسر كثيراً من إدراك التماثل في النسب بين مجموعتين من المقاطع). (١٥).

وهذا يعني، وباختصار، يمكن القول مع هارتمان: (أن أقدم ما ولنا من الشعر العربي عبارة عن أبيات قصيرة مكونة من شطرين أو ثلاثة مقفاة. وفي الغالب أنها متطورة عن جمل نثرية قصيرة مسجوعة تعبر عن فكرة أو رأي. وغالباً عن هجاء للخصم وسخرية منه.) (١٦).



ويؤكد ابن قتيبة هذا في قوله: (لم يكن لأوائل العرب إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة) (١٧). أي: كتابات قالبها الشعري هو القالب الشرقي المألوف الذي يقوم على تتابع عبارات متوازية، ولا يتميز بقافية ولا يقاس بوزن، حراً خالياً من القيود الوزنية، نبرياً كيفياً. (١٨).

-٦-

وإذا صح قول الفيلسوف الأغريقي هزيود – أن الماضي البعيد للبشرية هو العصر الذهبي الذي لا تكف عن التلفت إليه حنيناً أو ندماً(١٩) وإذا صح قول باشلار: أن الإنجاز البدائي دائماً يدعو العلماء والأدباء المعنيين إلى المنطقة الشعرية: (حيث يحل

الشعر محل التفكير، وحيث القصائد تخفي النظريات)- صح قول نوفاليس: (كل بداية حقيقية هي لحظة ثانية) لأن الأصول الحقيقية تعود بنا إلى التجارب الأولى. وواجب الشاعر هو أن يستعيد ما أسماه باشلار: (أسبقية الكينونة) (٢٠).

وهذا يعني – كما أرى- أن آخر التحولات في النص الشعري المعاصر، هي بمثابة عودة أو إستدارة الشعر إلى مبتداه. وأعني: أن النص الشعري الذي ابتدأ نثرياً، أو نثرياً – شعرياً – عاد بعد دورة من التشكلات والتحولات إلى ما يقارب الصيغة الأقدم. أي النثر الشعري غير الموزون ذي الإيقاع النبري دون تقفية في الغالب، كما هو الشعر في الحضارات السامية عموماً، أي النثر المسجع المجرد من الوزن – كما سبق القول (٢١).

ولعل في هذا دلالة قول لورنس فيرلنغيتي: (معظم الشعر الحديث/ نثر.) – كما ذكرنا سابقاً: فقصيدة النثر. نثر. وقصيدة التفعيلة. نثر. وكل ما يكتب تحت مسميات من قبيل: (نص) أو (كتابة جديدة) أو (نثيرة)... الخ.. نثر.

-٧-

وقبل أن نذهب إلى قصيدة النثر – باعتبارها النص السائد اليوم- نسأل: ما الذي يجعل الشعر – بأية صيغة أو تحت أية تسمية- شعراً؟

أولاً: ذهب باشلار إلى أن: (الشعر هو حُلم مكتوب. ولكن ليس الحلم الذي نحلمه أثناء النوم، هو حلم يقظة، حيث يمكن لنا أن نتصور تحت كل قصيدة حلماً: حلم الشاعر أو حلم الإنسانية أو حلم القارئ.. في الشعر تحلم اللغة ويحلم الإنسان، وبهذه الأحلام الشعرية يتعالى الوعي الإنساني بالذات – وتتعالى اللغة على



هايدغر

الاستعمال العادي..)

ثانياً: وقال ياكوبسن- وباعتبار الشعر فن لفظي، ويستلزم قبل كل شيء استعمالاً خاصاً للغة – على الشعرية التي تؤول الشعر من خلال موشور اللغة، أن تنظر إلى القصيدة على أنها: "مجموع مركب وغير قابل للتجزئة" من جهة، وأن القول الشعري، قول غير عادي، أي أنه يمثل الانحراف النادر والثابت في استخدام اللغة وتطورها منذ آلاف السنين، من جهة ثانية. (٢٢)

ثالثاً: وعن جيمس ميللر قوله في (أوراق العشب) لويتمان: (في اللحظة التي نفتح ديوان (أوراق العشب) ونلقي نظرة على أول صفحة نعلم أننا نشاهد شعراً مختلفاً في النوع عن الشعر الذي جرى من قبل. لقد كان ويتمان أول شاعر في التاريخ يستغل إمكانيات الشعر الحر إلى أقصى حد لها). وقال: (لكن ومع أن شعر ويتمان يمثل تحرراً جذرياً من الماضي، فإنه يملك مع ذلك في قبضة حازمة كثيراً من التقاليد الشعرية. من ذلك مثلاً- استخدام طرائق أساسية في الصياغة اللغوية مثل: الجناس، السجع، التكرار، الطباق، التشبيه وغيرها. ومع أن شعره حرر نفسه من القافية الموزونة فإن شعره مملوء بالوزن المنبثق من ذاته.) (٢٣).

وبهذا يكون اختصاص الشعرية ليس الشعر وحده، بل الأدب كله، منظوماً أو غير منظوم- حسب تودوروف.

أي أن الهدف يصبح هو البحث عن السمات الحاضرة فيما نصنفه ضمن الشعر أو الشعري، وما نصنعه ضمن النثر. وما نُصنّعهُ بينهما. وهذا البحث يقتضي البحث فيما يعرف "بالأسلوب" الذي هو الكاتب أو الشاعر أو الشعر. والذي يهمنا من الأسلوب في الشعر: مقدار الانزياح في الاستخدام غير العادي للغة. وبتعبير ابن رشد: القول المغير عن القول الحقيقي. وبهذا يصح وصف (الشعرية) بأنها: (علم الأسلوب الشعري) بكل ما ينطوي عليه هذا الأسلوب من فرادة في الاستخدام الخاص للغة، وحيث ينتفي الحديث عن شكل ومادة، أو دال ومدلول.. بل: (شكل): فالشكل هو هذه المادة كما تبنيها العبارة. لسبب مهم، هو أنك لا تقول " المعنى" مرتين. فأي تغيير في تركيب العبارة، يؤدي إلى تغيير في المعنى – كما قال الجرجاني. (٢٤).

-٨-

قصيدة النثر:

(١) تعرف سوزان برنارد في كتابها: (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا): تعرف قصيدة النثر بثلاث خصائص أساسية هي: (١) الإيجاز أو الكثافة. (٢) التوهج. (٣) المجانية. وأضاف بعضهم خاصية رابعة: (قصيدة النثر تأليف يطبع كما يطبع النثر في استثماره لكامل فضاء الورقة).

(٢) أما موسوعة (الشعر والشعرية) الفرنسية فعرفت قصيدة النثر على النحول التالي: (هي إنشاء له القدرة

على التحلي ببعض – أو -جميع- سمات الشعر الغنائي باستثناء كونها تبدو نثراً على الصفحة. وإن كان التصور عكس ذلك. وتختلف عن النثر الشعري في كونها ذات وزن أوضح، وخيال وكثافة في التعبير. وربما تحوي قافية باطنية وإيقاعات عروضية، يتراوح طولها، عموماً، من نصف صفحة: (مقطع أو مقطعين) إلى ثلاث صفحات أو أربع صفحات، بمعنى أن طولها بقدر طول القصيدة الغنائية المعتدلة.

ولغرض التفريق بين شكل الشعر الحر وقصيدة النثر، ذكر: (أي. دوجاردن E. Dujardin): لقد كانت قصيدة النثر محاولة لتحرير الشعر متخذة من النثر نقطة انطلاق لها. إذ أن الشعر الحر ونظم الشعر عموماً يمثلان المحاولة ذاتها التي تنطلق من الشعر. " (٢٥).

(٣) وفي معرض حديثه عن قصيدة (أنا باز) لسان جون بيرس قال ت. س إليوت: " أنا أشير إلى هذه القصيدة بوصفها قصيدة. ولعله من الملائم لو كان الشعر نظماً دائماً – سواء أكان منبراً متجانساً استهلالياً أو غير ذلك. إلا أن الحقيقة خلاف ذلك. فقد يحدث الشعر عند مستوى معين، أو عند أية نقطة على طول مسار يكون (الشعر) و(النثر) على حَدّيه. والكاتب الذي يستعمل مناهج شعرية معينة – كما فعل بيرس- بوسعه نظم الشعر بما يسمى نثراً"(٢٦).

(٤) وقال الشاعر الأمريكي ديفيد ليمان مؤلف كتاب: (أعظم قصائد النثر الأمريكية من إدجار الآن بو حتى اليوم) – صدر في ٢٠٠٣/ قال عن الشاعر الأمريكي تشارلز سيميك بمناسبة فوزه بجائزة بوليتزر عن ديوانه: (العالم لا ينتهي) – (١٩٩١): " من الممكن أن نقرأ قصائد سيميك النثرية باعتبارها كتابات حلمية تنتهي في غموض مباغت" وقال سيميك في

انسي الحاج

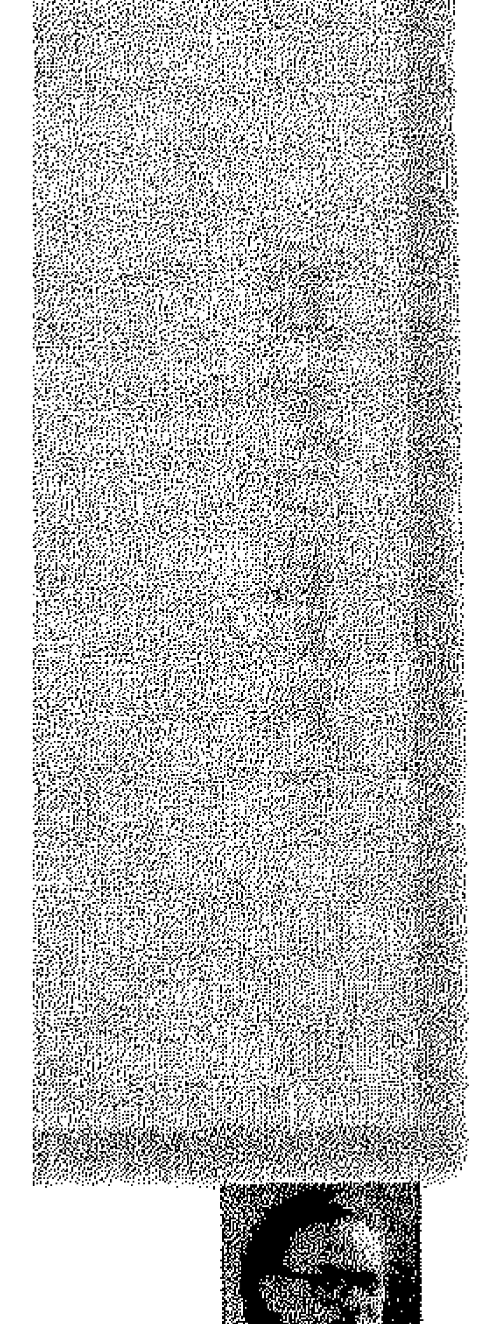
حوار معه: إنها أفكار لقصائد، إنها أتت على عجل حيث: تتصادم بواعث الشعر وبواعث النثر والذي يجعلها قصائد هو اكتفاؤها بذاتها.

وعن قصيدة النثر قال ديفيد ليمان: " قصيدة النثر قصيدة مكتوبة بالنثر لا بالشعر تبدو على الصفحة مثلما تبدو الفقرة أو القصة القصيرة، لكن فعلها فعل قصيدة تتكون من جمل لا من أبيات. وبوسع قصيدة النثر أن تستخدم جميع إستراتيجيات الشعر وتكتيكاته باستثناء التقطيع البيتي. فكما أطاح الشعر الحر بالتفعيلة والقافية، أطاحت قصيدة النثر بالبيت باعتباره وحدة التأليف، وأصبحت تستخدم وسائل النثر لتحقيق غايات الشعر"، وبهذا " بوسعنا القول أن قصيدة النثر هي شعر يخفي حقيقته. في قصيدة النثر يستطيع الشاعر أن يطوع أنماطاً عديدة مثل المقالة الصحفية، والمذكرة، والحكاية والحوار.. الخ. فهي قالب يولي أهمية لأستخدام ما يتداوله الناس، ووضع موارد الشعر بعيداً عن ينابيع جبل هيليكون الذي تحتله ربات الشعر".

وبتعبير الشاعر الأمريكي – بيتر جونسون عما يقال عن "هجينية" قصيدة النثر – قدرتها " على الإغارة على أراضي أنواع أدبية كثيرة أخرى. " ومن ديوان: (العالم لا ينتهي) نختار هذا النص:

" أنا آخر الجنود النابليونيين، بعد قرابة مائتي عام لا أزال أنسحب من موسكو، وعلى جانبي الطريق شجر بتولا أبيض ووحل إلى ركبتي. تريد المرأة العوراء أن تبيعني دجاجة، وليس على جسمي قطعة من ثياب.

يسلك الألمان طريقاً، وأنا آخر. والروس يسلكون ثالثاً ويلوحون مودعين. معي حسام للمناسبات. أقص به شعري الذي يبلغ طوله الآن أربعة أقدام. " (٢٧).



ثم هذا النص من سيميك الذي يوصف بأنه شاعر الأشياء اليومية. وقصائده: " تحمل تتابعاً تلقاء في الأحلام، ومن ثم تعرض واقعاً لا يتطابق مع الواقع الذي ندركه بأعيننا وآذاننا" كما قال جيمس. هـ. بيلينجتون أمين مكتبة الكونغرس الأمريكي يوم اختيار المكتبة سيميك: شاعر الولايات المتحدة المتوج، والقصيدة بعنوان: (عقول هائمة):

كانت جارتي تحدثني

عن قطها الأعمى

الذي يخرج في الليل-

إلى أين يخرج ؟ سألت-

وعندئذ في الحال

نادتني أمي الميتة لأدخل البيت

وأغسل يدي

لأن العشاء كان على المائدة:

الفأر الصغير الذي اصطاده القط" (٢٨).

-٩-

عن أدونيس قوله: " بين كل الشعراء في العالم نجد علاقات النظر إلى العالم بعين جديدة. علاقات تأسيس لعلاقات جديدة بين اللغة والأشياء..

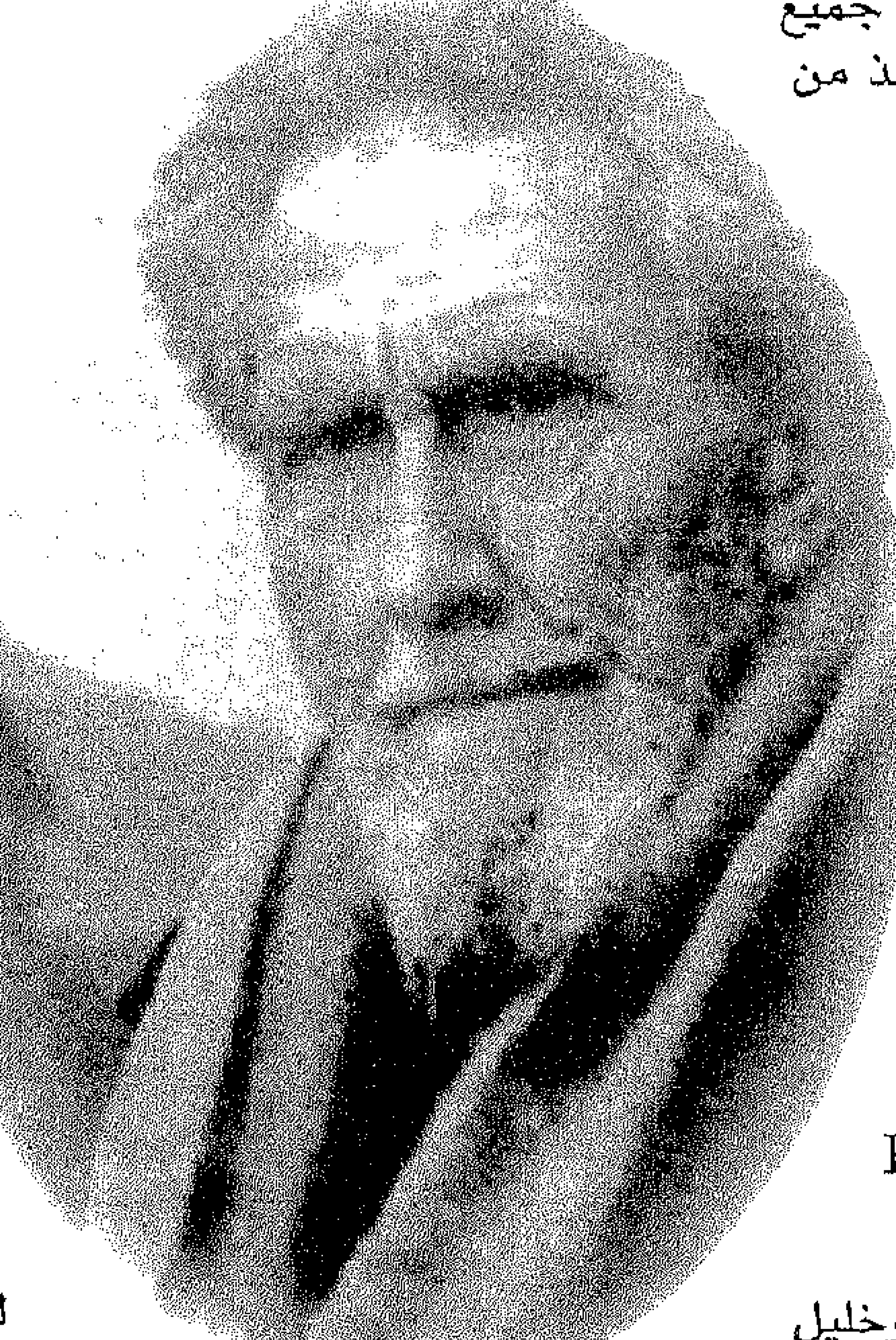
وعلى المستوى العام الشعري، جميع الشعراء متداخلون، كل يأخذ من مساحة الآخر.. " (٢٩).

فأخذ أمين الريحاني: (الشعر المنثور) عن ويتمان في (أوراق العشب). وأخذ محمد فريد أبو حديد وتوفيق البكري والزهاوي: "الشعر المرسل" عن الـ Blank verse الذي لا قافية له في الإنجليزية. والذي كتب فيه شكسبير معظم رواياته. وكتب ملتون ملحمته (الفردوس المفقود) حيث أن الكلام الموزون لا ينتهي عند آخر السطر، لكنه ينتهي عندما ينتهي الغرض من الكلام.. فالكلام جار Runing ما جرى الحوار.. "

وأخذ أحمد زكي أبو شادي وخليل شيبوب ونازك الملائكة والسياب وسواهم: الشعر الحر Free verse من ت. س. إليوت. وإزرا باوند. أما علي أحمد باكثير فمزج فيما أسماه: (النظم المرسل المنطلق) بين النظم المرسل والنظم الحر: (فهو مرسل من القافية. وهو منطلق لأنسيابه بين السطور). (٣٠).

أما قصيدة النثر فجاءت ترجمة للمصطلح الفرنسي poem en prose وذهب أدونيس إلى أنه أول من كتب قصيدة النثر في العربية وذاك عام ١٩٥٨ عندما ترجم قصيدة لسان جون بيرس، حيث كشفت له الترجمة هذه عن طاقات وأساليب للتعبير لا يستطيع الوزن أن يوفرها، وتحت تأثير تلك الترجمة كتب أول قصائده النثرية: (وحدة اليأس). وهكذا جعل أنسي الحاج من قصيدة النثر وسيلته للتعبير. والهدم والتدمير!(٣١).

وأدونيس وأنسي الحاج لا ينكران أنهما يسترشدان بالنموذج الفرنسي لقصيدة النثر: (قصيدة النثر إحتلت في أدب كأدب فرنسا، مكانها الطبيعي حيث تمثل أقوى وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن: كتابةً وتنظيراً. وخاصة كتاب سوزان برنارد: (قصيدة النثر من بودلير إلى



باوند

أيامنا). حيث تحدد الكاتبة ثلاثة شروط لقصيدة النثر هي: الايجاز، التوهج، المجانية، ذاك أن قصيدة النثر كأية قصيدة لا يمكن أن تكون طويلة، بل يجب أن تكون قصيرة لتوفر عنصر الإشراق.) (٣٢).

أما مجلة (شعر) فترى أن: "قصيدة النثر، قصيدة مكتملة، فيها جميع عناصر القصيدة ككائن مستقل حي، مادتها النثر وغايتها الشعر. والنثر الذي يبدأ فيها مادةً تكوينية، يستحيل معها شعراً مميزاً بوضوح عن النثر العادي. قصيدة النثر ألحقت بها كلمة نثر لتبيان منشئها، وسميت قصيدة للإشارة إلى أن النثر يمكن أن يصير شعراً دون نظمه بالأوزان التقليدية.. إن قصيدة النثر تعوض عن الوزن والقافية لا بموسيقى داخلية فحسب، ولا بانعدام الموسيقى إلى حد الصمت فحسب، بل الغوص حتى نواة الموسيقى وأغوارها السفلى، حيث براءة اللحن ممكنة، وعريه مستطاع، وحركته عفوية وغير ملوثة. " (٣٣).

وهي – أي قصيدة النثر-: " تلجأ إلى التوازي في العبارات والتكرار والارتكاز والنبر وتجاوب الأصوات. كما تتمتع بأنسيابية خاصة بها هي من خصائص النثر أصلاً. لكنها من جهة أخرى تأخذ من الشعر فجائيته وإكتنازه وشحنه وتوتره وانخطاف رؤاه " (٣٤).

-٩-

لا أحد يستطيع اليوم – سواء كان من الشعراء أو النقاد أو القراء – أن يغمض عينيه عن حقيقة أن القصيدة العربية المعاصرة، أو الحالة الشعرية، باتت (موضوعاً ساخناً.. وتثير جدالات حادة، وأنماطاً من الاتهامات.. (٣٥) ولا يستثنى من هذا : الشعر بأي شكل جاء: عمودياً، شعر التفعيلة، قصيدة النثر، نص غير مجنس.. حتى بات البعض يتحدث عن النسب المتدنية لقراء الشعر. وأنه فقد أو كاد يفقد كونه: (ديوان العرب) أو ديوان أية أمة أخرى. فهذا جاكوب كورج- مثلاً – يقول: " لا يجذب الشعر إلا اهتماماً عاماً قليلاً في الوقت الحاضر، حتى أننا نجد صعوبة في تصديق ما يقال عن أهميته الحقيقية". (٣٦). وجاء في كتاب (الشعر كيف نفهمه ونتذوقه) لأليزابث درور – قولها: "وما من أحد يستطيع أن يزعم اليوم أن الشعر ما زال يحتفظ بالأهمية التي كانت له في حياة المجموعة، كما كانت الملاحم والدراما الكلاسيكية، الغذاء العقلي لدى كل طبقات الشعب. " (٣٧).

وعن واقع الشعر الأمريكي اليوم، قال جون بار- رئيس مؤسسة الشعر الأمريكية: (هناك إعياء وركود في الشعر الذي يكتب اليوم.). وقال: (الشعر المعاصر ما يزال يكتب في الجهة المظلة من الحداثة. وهو المحرك الذي يقود كل ما يكتب من شعر في الوقت الحاضر، ولكنه محرك متعب على أي حال.).

وقال: (قبل أكثر من عقد من الزمان، عرّف " دانا جيويا" موقع الشعر في حياة العامة من خلال مقالته المؤثرة: (هل الشعر مهم؟) وحتى اليوم ما يزال هذا السؤال مطروحاً. ففي ظل انعدام جمهور للشعر يبقى الشعراء

يكتبون أحدهم للآخر لأن الجمهور لا يقبل على شراء كتبهم، على الأقل ليس بكميات تجارية مقبولة. وبذلك فهم لا يستطيعون دعم أنفسهم ككتاب..) (٣٨).

وكتب الشاعر النقاد: د. علي جعفر العلاق: "يبدو أن معظم شعرنا العربي، في هذه الحقبة، يعاني من تجريدية مقيتة. إن كماً هائلاً مما تمتلئ به صحافتنا الأدبية لا يصدر إلا عن ذهنية مجردة باردة. ومع أن حياتنا الراهنة تضج بالانكسارات المدوية فإن الكثير من نصوصنا تبدو وكأنها آتية من كوكب آخر.. "

وقال حول واقع قصيدة النثر اليوم: (لقد مثلت قصيدة النثر، في أفضل مستوياتها، فضاءً جديداً يضاف إلى منجزات حداثتنا الشعرية..) لكن: "إن الكثير مما يكتب تحت هذه المظلة يمثل واقعاً مربكاً ومرتبكاً لهذا النمط الشعري الذي تمتلئ به صحافتنا الأدبية ومهرجاناتنا الشعرية، ويشير إلى خلل فادح في فهم الشعر وكتابته وصلته بالحياة. إنه تداخل النثر الشعري بقصيدة النثر.. وإن معظم ما يكتب تحت هذا الاسم لا يعدو كونه نثراً رخواً: يفتقر إلى اللغة المزدهرة، والأداء المفعم بالمفاجآت، والتصميم الداخلي الطلق، وغنائية الأسى.. " (٣٩).

-١٠-

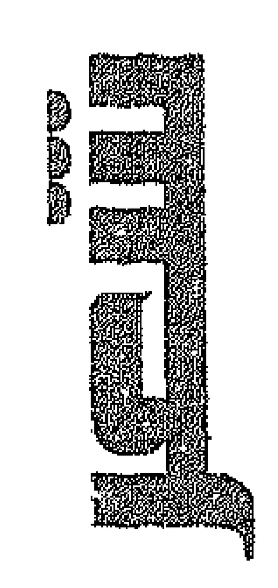
ونختم بهذا المقطع من قصيدة (العالم لا ينتهي) للشاعر تشارلز سيميك، لعله يعبر لا عن واقع قصيدة النثر حسب، بل عن واقع الشعر عموماً في العالم- اليوم؛ يقول:

" هذا زمان الشعراء الصغار مقبل. مع السلامة يا ويتمان، ويا ديكنسن، ويا فروست، ومرحباً بكم يا من لن تتردد أسماؤكم خارج نطاق أسركم الصغيرة، اللهم إلا إذا تجاوزته إلى واحد أو اثنين من أقرب الأصدقاء الذين يتجمعون بعد العشاء على إبريق نبيذ أحمر قوي.. بينما الأولاد ينعسون متذمرين من الضوضاء التي تحدثها وأنت تنبش في الخزانات باحثاً عن قصائدك القديمة، خائفاً أن تكون زوجتك رمتها مع مخلفات الربيع الماضي. " (٤٠).

* كاتب عراقي مقيم في الأردن



المصادر والإرشادات:
(١) مثلاً - قال جاكوب كورج: (لقد ترعرع الشعر في الحضارات السحيقة مثل الحضارة المصرية والبابلية وله عناصر سامية في كل حضارة قريبة..) (ص١٣٢- طبيعة الشعر). وقال هربرت ريد (قبل أن يتكلم الأنسان نثراً، استطاع أن يقول الشعر..) (ص٣٠ - الصورة الشعرية: س. دي لويس). وعن الجرجاني قوله: (فقد قيل أن الشعر أدق في الأصل على ما يعرف من أصناف النظام في تضاعيف الكلام- ص٦٣ إعجاز القرآن).
(٢) عن كتاب (متاهات) - نصوص وحوارات في الفلسفة والأدب- ت: حسونة المصباحي - بغداد - ١٩٩٠/ص٢٧.
(٣) رتشاردز - عن كتاب (أسس النقد الأدبي) ت: هيفاء هاشم- دمشق ١٩٦٧ - ص١١٨.
(٤) مجلة (شعر) ع ٣ - صيف ١٩٥٧ - ص٨٧.
(٥) ياكوبسون (قضايا الشعرية) ت: محمد الولي ومبارك حنون - دار توبقال- الدار البيضاء - ١٩٨٨ -ص٢٤.
(٦) ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو - ت: عبد الرحمن بدوي - دار الثقافة - بيروت ١٩٧٣/ ص٢٤٢
(٧) مقال: (التناظر والمفارقة) ت: أسامة أسبر - مجلة (البحرين الثقافية) ع ٣٤/ ربيع ٢٠٠٣/ص٧٥.
(٨) مقال: (قصيدة النثر عند رامبو)- حبيب بوهرور - مجلة (الرافد)- ع١٠٤/أبريل- ٢٠٠٦/ ص٣٣
(٩) تفسير هايدغر لهولدرلين - بول د يمان - ت: سعيد الغانمي- مجلة (نزوى) ع١٥/١٩٩٨/ ص٧٧-٧٨-٨٠
(١٠) المصدر السابق - ت: سامح فكري/ ص ١٥٥ -١٥٦
(١١) في حوار معه أجراه عابد إسماعيل - جريدة (أخبار الأدب) المصرية - ع٤٢٨- الأحد- ٢ سبتمبر - أيلول ٢٠٠٧/ص٦
(١٢) مجلة (فراديس) ع ٧/٦ - ١٩٩٣ -ص٥٢- خاص بقصيدة النثر
(١٣) طبيعة الشعر- جاكوب كورج- مجلة (الثقافة الأجنبية) - بغداد- ع٤/١٩٨٨ - ت: رياض عبد الواحد -ص١١٥.
(١٤) تاريخ الأدب العربي: ٥١/١
(١٥) موسيقى الشعر العربي: ص ١٠٢
(١٦) عن كتاب (بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف) د. عوني عبد الرؤوف - مكتبة الخانجي بمصر- ١٩٧٦ -ص٥٧.
(١٧) الشعر والشعراء: ٣٥/١
(١٨) قصة الحضارة: ديورانت: ١١٣/٢
(١٩) د. علي جعفر العلاق (ها هي الغاية.. فأين الأشجار) دار أزمنة للنشر - عمان -٢٠٠٧/ ص١٠٢
(٢٠) عن كتاب: (الأسطورة والرمز) ت: جبرا ابراهيم جبرا- ص٤٠-٤١.
(٢١) طراد الكبيسي: (كتاب المنزلات - ج٢)- بغداد ١٩٩٧/ ص١٥٧.
(٢٢) قضايا الشعرية: ص٢٤
(٢٣) عن كتاب: (والت ويتمان: شاعر أصيل) ت: د. محمد فتحي الشنيطي- مكتب الوعي العربي - القاهرة -ص١٠٩-١١٠
(٢٤) طراد الكبيسي: (الائتلاف والأختلاف في جدل الأشكال والأعراف): نشر اتحاد الكتاب العرب - دمشق ٢٠٠٠/ ص٣٣-٣٤.
(٢٥) عن مقال: (اتجاهات في الشعر العربي المعاصر): سلمى الخضراء الجيوسي- ت: خالدة حامد- مجلة (الثقافة الأجنبية) ع ٢٠٠١/١/ ص١٠٢.
(٢٦) نفسه: ص١٠٢
(٢٧) عن: (العالم لا ينتهي) تشارلز سيميك: ترجمة وتقديم: أحمد شافعي - مجلة (نزوى) ع ٢٠٠٦/٤٨/ص٢٠٠-٢٠١
(٢٨) عن جريدة: (أخبار الأدب) المصرية - ع ٢٠٠٧/٨/١٢/ تشارلز سيميك- البستان ترجمة وتقديم: أحمد مرسي
(٢٩) من حوار معه - مصدر سابق - ص٧
(٣٠) ثمة مصادر قديمة كثيرة في هذا الموضوع أبرزها مجلة (الرسالة) المصرية في الثلاثينات والأربعينات ومجلة (أبولو) وكتاب س. موريه (الشعر العربي الحديث) واختصاراً ينظر كتابنا: (محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر- بغداد ١٩٨٩.
(٣١) أنسي الحاج ديوان(لن) - المؤسسة الجامعية - بيروت -ط٢- ١٢
(٣٢) نفسه - ص١١
(٣٣) مجلة (شعر) ع ٢٢/ص١٣٠ - ١٣١
(٣٤) المصدر نفسه_ سلمى الخضراء الجيوسي/ ص٤٤
(٣٥) د. حسام الخطيب: (القصيدة العربية المعاصرة: هل من حل سوى فك الأسار؟) - الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر- المؤسسة العربية - بيروت ١٩٩٥ - ص٤٣.
(٣٦) جاكوب كورج - مصدر سابق- ص١١٢
(٣٧) ترجمة محمد إبراهيم الشوش - مكتبة منيمنة - بيروت ١٩٦١.
(٣٨) مقال: (الشعر الأمريكي في القرن الجديد)- جان بار - ت: موفق ملكاوي- الملحق الثقافي لجريدة (الرأي): ٢٠٠٧/٩/١٤/ ص٥.
(٣٩) العلاق: ها هي الغاية.. فأين الأشجار؟ مصدر سابق: ص١٦ و ٣٢.
(٤٠) مجلة (نزوى) مصدر سابق: ص٢٠٥



في الشرفه

أحمد الخالدي *

متى أستفيق من الإنحدار، إلى امرأةٍ لا تفيء من العشق
كيف أقارب بين الزمان وبين المكان، وبينهما برزخٌ
أي شيءٍ أسمي فراغاً مليئاً بما لا يرى أو يُحسُّ
كلون الندى، وارتعاش الشروق، وصَلْصَلة الوهم
مثل انفراج الأفول، وجَور النوى
والتفاف الهموم إذا مسّها الليلُ
بيني وبين اقترابي ذهول
وأشرعة وصهيل، يعاضد بطش المدى
كاتساعٍ يقارعه الحزن
مثل اندلاع الردى / كالجنون
شبيه بصوت الرماد
بمن يستغيث إذا اضطرم الخوف
بيني وبين سكوني جنون، وبينهما غفوة
هي تلك التي أقحَمَتني ذُرى الويل
فَلَتْ مبادرة الصحو، قادت إلى الإنجراف
إلى صَهَدٍ بَدّد اللون، فَضّ انزياح المواعيد
بين السكون وبيني ضياع
وبيني وبين اقترابي ظنون، ونافذة يَنْفُذ الوهم منها
وبيني وبينهما امرأة ظلها كسرابي

من اللامبالاة لون العيون، ومن قلقي صَمْتها
وشفاه يراودهن التصابي، يكاد يفتتهن العطش
كفها مهجة قتلَتْها البنان، ومعصمها رغوة الزعفران
هي غصن رغيد، هي خصر وجيد، وشُدّت إلى خصرها
رغبتي
فانحدرتُ إلى خمرةٍ عتّقت، مُزجَت بالعسل
وكثيبان من لوعة وصهيل
وليل كليْلٍ، توقفَ عند الأصيل
وخدان من دهشةٍ تحت عينان من سلسبيل
وعادتها أن تميل.. على سور شرفتها
هل لتقتل كِبْر الرخام بما مَسّ من ساعديها
أم تُراه ينوء بها ما اختفى عن جنوني
تُرى هل تخاف عليّ من الموت
هل ذلك النحر يفضي إلى شهقة لا تُرد
هل يؤدي إلى جنة مُزجت بالجحيم
أم إلى قمتين وأعلاهما خبأ التوت.. من مسني سيموت
فإن كان يا ليت لي بهما أن أموت
سأُبعث حيا لأنهما بلسمي
مناصفة يملكان الحياة وأيُ حياة
أفتأ أنتظر الموت ذلك، حتى أكاد أموت
حنانيكِ..حتى وإن كنتُ لن أتذوقه، فدعيني أراه
دعيني وقد جرب الموت مثلي مرارا، أجرب تلك الحياة
إذا كنتِ من ضلع آدم مخلوقة، يا ترى
أي شيء تبقى لآدم ؟!
من دونكِ (الآدمون) تماثيل فارغة
عضلات مجوفة وصهيل
وإن كان من آدمٍ ممتلئ، فهو الشعر والإشتياق
ولكن
ومهما تدفق شعرا فلن يطفئ الشوق إلا بماء العناق
....
أيا امرأة مَلأتْ قامتي بالغياب أعيدي إليّ ملائكتي
مسني طائف من هواكِ
وقد وصفوا شفتاكِ دواء كأي دواء
فتُعصَر كالّليم، ثم تُحَلّى ببعض العسل
أو حبوب تُمص، وتُشرب مشفوعة بالقُبَل
صباح مساء
وفي كل وقت لتشفي جميع العلل
ولستُ قليل الحياء



لأن (الذي) علموني بأن (لا حياء في الدين)
قد علموني بأن لا حياء مع الطب
" وقد كنتُ يوما سأغدو طبيبا "
ولكنّ داء الهوى صدني، فغدوتُ عليلا
فهل لي ببعض الدواء
وبعض اللباس، فقد قال "هنّ " الكتاب، تلتها "وأنتم"
وذلك قول الحكيم الخبير
وما زلتِ حانية، تمنحين الجدار حنانا وقلبي يئن
فيا ليتني كنت دارا، وفي صدرها شرفة
وعليها جدار من القلب، تتكئين برفقٍ عليه، فيغمره الدفء
تغمره سكْرة من حنان
رويدك.. رفقا بعمان
هلّا اعتدلتِ قليلا
وهلّا رحمتِ الغلاف

يكاد يمزقه الشوق - مثلي - إلى صورة
لا أكاد أصَدق أنكِ لوحة فنان
ريشته أبدعتْكِ ومن بعض ألوان
كنا على موعد
جمعتنا مجلة عمان
فرقنا فجر صنعاء
لون الصباح

---

* شاعر من اليمن
:eftah@hotmail.com e-mail

* القصيدة من وحي لوحة (هي الشرفة) للفنان (فريدريك آرثر بريدجمان)
والتي نشرت في غلاف العدد (الخامس والأربعون بعد المائة) من مجلة عمان



شعر

مقابر عربية

إلى روح محمد الماغوط الهائمة في أرصفة الضجيج العربي

الطيب طهوري *

هيأ الله لي كومة من حجارة هذا الضجيجِ..
ونافذةً..
ودعاني إلى الرمي بدءا..
وها قد رميتُ..
كان معلاقها خارقا..
سقطت شفتي في مهب الجنوبِ..
وكفي على الرمل مادتْ..
وتيهني الصمتُ إذ حاصرتني البيوتْ..
كان فستانها خارقا..
أشعل الخطوات التي ركضتني.. هناكَ..
رمادا تناثرني..
ثم أيقظ شوك الحصى..
شجرا للفحيح المرتِّل أفعى مداه.. هنا..
وأعمَّ السكوتْ..
كان خلخالها مارقا..
وضع الخنجر المر في كتفيَّ..
دماءً تدفَّقني..
ثم سيجني بالصهيل المفاجئِ..
رملا تجمَّدني..
قال لي صاحبي إذ رأى الشمس غاربةً..
والرمال على جسدي..
والسماء مهيأة للرحيلْ:
دلني..قدمي لا تحدد هذا المكانَ..
ولا جسدي..
دلني.. قد نأيتْ..
قلت: بوصلة العمر في.. لم تعد تترصد صوت الجهاتِ
وقلبي الذي كان قد ضمني في البعيدِ..
وهيأ لي ولك الأرض طُورا..
وشق الصخورَ.. مضى..
قال لي: ولكن قلبيَ يخفقُ..
مد يديك إلى الصدرِ..
عانق صدايْ..
قلت: مَرَّ الصدى منذ ألف سنه..
ولم يبق من جسدي ما يضاهي الضبابَ..
ولا فتحَ لي..
قال: لا تبتئسْ..
أماما.. إلى الخلف..
هذا الجنوب..شمَالا.. أرى..
قلت: ها قد بدأتَ..
فدل خطاي إذن..
وانتشر في الفصولْ..
قال لي - واحتمى بالذهولْ -:
هذه الأرض غيما ترى..
أم ترى... ؟...
ثم أوقف ريح الكلامْ..
قلت: كانتْ..
إذا سرت سارتْ..
وتمطِر حيث أشاءُ..
ويأتي إليّ خراج فواصلها..
قال: إيهْ..
كان فيجلُنا..
زعترُ الحب..
والمدن المشْرئبة في القلبِ.. ثُم..
بكى.........................وبكيتُ..
ورأيت السواحل خيط دموع تجفُ..
وكان المدى صخرة من عويل الظلامْ

كانت الصخرة الأرضَ فينا..
مشينا إلى العمق..
حفت بنا الطائراتُ..
ورتبنا.. واحدا.. واحدا.. سَجَعُ الإنتظارْ..
لا ماءَ.. لا عشبَ.. قالْ..
عطش مالحٌ..
وأضاف: علينا الرحيلَ..
إلى أين؟.. قلتُ..
إلى أي لونٍ.. أجابَ.. ومد الخطى..
وكان السوادُ جميعَ الجهاتِ..
تساءلت سرا: تُرى.. هل يرى اللونَ؟..
صحت: توقف..
تفاجأ.. ثم استدار إليّ..
توقفتُ.. ماذا تريد..؟
أين أنتَ..؟.. سألت مجيبا..
تأمل كفيَ.. ضم البقيةَ.. ثم..
رحلنا معا.. في الشهيق البعيدْ
سنينٌ..
قرون تمرُ.. ونحن هنا..
بنى صاحبي خيمةً.. وبنيتُ..
ومرت قوافل منا إلينا..
أكلنا اليرابيعَ..
هذا الغبارَ..
ووحلا شربنا..
تزوج.. أيضا.. تزوجتُ..
أنجب عشرين / أنجبتُ..
لم تلد الأرض منا سوى.. لهثنا..
نبحنا.. معا..
وذبحنا.. معا..
وكنا نبيع الترابَ..
ورمل الحقول الحزينةِ..
صرنا..................... إلى المقبره
أخرجت دودَها المقبره..
كان قرنٌ وحيدِ الكلام المشتتِ أشياءَنا..
نطحنا الصواريخَ..
أغرقنها سفنَ الحرب جَداتُنا..
وهذي القنابل أيضاً محونا..

وكنا المحيطَ..
وكنا الخليجَ..
على مد أبصارنا وسدتنا الجبالُ شواهقُها..
وانتعلنا البريقَ..
وكان الكلام الذي بدأُنا..
شوارع هذا الزحامْ
في الزحام مشينا..
رأينا الحوانيت محشوةً بالنعاس..
على الواجهات تدفق سيل الفصولِ الأخيرةِ..
هل نشتري القمحَ..
أم نشتري اللعب البجعاتُ..؟ قال لي صاحبي..
ثم مرر خطوته للرصيف المقابل..
أم ندخل الرقص.. هذا الغناء الطَويلَ؟..أضافَ..
تُرى.. أم نطيرُ؟..
كان لي حائط.. وحصيرْ..
أيقظت صمتَها الكلماتُ..
كانت الأرض دائرةً في القتيل الذي ما مضى..
كانت الطفل يرفع كفيهِ..
هذا الحذاء الممزقَ..
حِرزَ النعيق على عنقي..
وسواد السياط التي التهبتْ في الجسدْ..
كانت الأرضُ...................... هذا الكبدْ..
وكنا الرصيف المقابلَ..
شارعَ هذا المكان الذي..........لا يلدْ
سنينٌ..
قرون تمر.. ونحن هناكَ..
مشى صاحبي خطوتين إلى الخلفِ..
كنت مشيتُ..
كان في ظننا أن نسير إلى الأرضِ..
أن نجعل الأرض فينا دما..
وسواعد من وهج الحرِّ..
لكنها.. شوكة الدود فينَا تعرتْ..
وجرت خطانا إلى الخلف أكثرَ..
غاصت بنا في الزفير الصديدْ..
كان في ظننا أن نغنيَ أسماءنا:
طيبا وسعيدا..
علياء حميدا..
أبا ذرنا..
وفاطمةَ أمنه..
كان في ظننا..
لكنها القبضة الخائنه..
مزقت رئتينا..
وألقت على جسدينا الذبابْ.

* شاعر من الجزائر

شعر

ماء المرأة البيضاء

طالب همّاش *

المرأةُ البيضاءُ
ذاتُ الصمت والإصغاء...
منحلاً على وجهِ الغديرِ جمالها الورديُّ
كانت قربَ نبعِ الصبحِ
تملأُ كأسها الفضيَّ بالماء القراح
وقلبها الشفّافُ ينبضُ مثلَ موجٍ
رائقِ الجريانِ في ماء الغروبْ

تنحلُّ شمسٌ ببياضها الصافي
ضياءً أنثوياً (أبيضاً) سكرانَ
في الأبصارِ،
والرمان يهطلُ مسكرَ القطرات
من نحرٍ حليبيٍّ العذوبة والطيوبْ.

يا ليتَ لي امرأة
تربّي العطرَ بينَ أنوثةِ الأزهارِ في أصصِ الصباحِ
ووجهها الورديُّ يسبحُ في موسيقى العطر
مثل المزهريّةِ، مشتهى ماء القلوبْ!

لأرى انعكاسَ صفاءِ لونِ العينِ في الأزهارِ
شفّافاً كماء الآس
والقبلَ التي لا تُشتهى
إلا على مرآى شروقِ الشمس
بين شفاهها السكرى تذوبْ.

لأشمَّ كالنعناعِ فوحَ نسائمِ الريحانِ
أو غيبوبةَ العطرِ المراهقِ
في انسدال الشعرِ حتى الخصرِ
في تكويرةِ التفّاحِ قبل قطافه عن أمّه الخضراءِ الزهراءِ
حينَ يفوحُ ماءُ عبيرها فوق السهوبْ.

يا ليت لي امرأة
لأسقيها خزامى الكأس بالنعناعِ
كي تُروى رواءَ الروحِ
أو لتكونَ لي سمّي الذي أُسقاهُ عند الموت
مسرايَ المؤنثَ في ازهرارِ سماءِ ليلِ الصيفِ
نحو معارجِ العشاقِ
حيث البدرُ مجروحٌ بشهوته
ومحروسٌ باخوته النجومُ
يضمّهُ ليلٌ حليبيٌّ
وتغسلهُ بماءِ النورِ ربّاتُ المساءْ.

حيثُ الكنائسُ عالياتُ الحزن

يسبحُ صمتها في الليل كالأسرار
يصعدُ ضوؤها المولودُ من ندم الشموس
إلى مصافي الحزن كي يبكي يسوعاً ضاعَ
والتسبيحُ تحتَ ملامس الأجراس
يوقظُ مريمَ الثكلى على كلِّ البكاءْ!

حيث القصائدُ مسكراتُ الرجع
ترفعها إلى الإعجاز أسرارُ المجاز العذبِ
ترفعها إلى يائيّة العشاق
قيسيّاتُ ليلى العامرية
كي تصيرَ كليمةَ العذريِّ في نجواهُ
والقطعُ الصغيرةُ من جمال الصوت
تصعدُ سلّمَ الإنشادِ في هيمانها الصوفي
ياءً بعد ياءْ.

المرأة البيضاءُ...
تسميةُ النعومةِ بالحمامات الصغيرة،
أو قطاة الصبح عند هديلها الشفّاف
تسميةُ العذوبةِ بالرؤى، ورهافة الأطياف
بالضوءِ الذي ينشقُّ عن ماءِ الأنوثةِ
عارياً كالأقحوانة،
صافياً مثل الهلالْ.

هيَ عشقنا للغيم قبلَ هطوله في بركة الرغبات،
خيطُ الحزن مشدوداً على وتر الحنين المرِّ
رغبةُ روحنا بالموت في الوطن المؤنث
كي نصيرَ تموّجاً أعمى على وجه الرمالْ.

هي توقنا للنومِ في مجرى المياه العذبِ
كالأطفال
عودتنا إلى رحم البدايةِ سابحين
لكي نهوّمَ في سماءِ اللونِ أطيافاً
يخلقها الخيالْ.

محدودباً فوقَ الغدير
كجذع صفصاف قديمِ الدمع
أبصرُ في مرايا الماء أطيافَ النساء،
أرى هبوبَ جمالهنَّ المشتهى
يعلو على مرأى البياض الطلق،
والثلجَ الذي ينحلُّ من أجسادهنَّ
كسائلٍ أعمى
ليتخذَ الأنوثةَ جدولاً ويسيل..
مبتعداً إلى بركٍ سيشربها الغزالْ.

وأرى اغتسالَ المرأة الشهّاء بالمطر الرضيع،
أرى فتاةً حمّمتها الشمسُ بالصابون
في ماء الغيوم
لكي تصيرَ عروسةَ العشّاق
حين يلوّحُ الرمّانُ في شجرِ الصباح..
أرى نهوداً عذبةَ التفاح
يرشحُ من تشهّيها رحيقٌ عاطرُ الشهواتِ
في الماءِ الزلالْ.

لو أنني يا نهرُ أُعطيتُ الطفولةَ
لاتكأتُ على ضفاف الماء كالصفصاف
أسمعُ صوتَهُ المنسابَ في الأسماع كالأجراسِ
والمهدُ الذي تهتزُّ فوق وليدهِ الأغصانُ
مهديْ!

لو أنني يا نهرُ أُعطيتُ السكينةَ
لانحنيتُ على حليبِ النبعِ كالمفطومِ
أنهلُ نهلةَ الظمآنِ
من حرّي وبَرْدي!

لكأنَّ سطرَ الماء تحتَ محابر الصفصاف
خيطُ اللذّة المسروقُ من ضوءِ العيونِ السودِ
خيطُ حنيننا الموصولُ بالأمِّ البعيدة
قبلَ أنْ تغدو الحياةُ تطلّعاً من شرفةِ الماضي
إلى ندم السماءْ.

وكأنَّ المرأةَ البيضاءَ آخرُ ما نحبُّ من النساءْ.

* شاعر من سوريا
talebsyr@yahoo.com



كسوف العاشق

منير محمد خلف *

كم كان حلواً
ذلك الوقت الذي كنّا معاً
فيه نمارس صوتَنا
ونحبُّ أشياءً ونمقتُ بعضَها،
كم كان عاجياً ومختصراً
لتاريخ ملأناهُ بدمعِ القلبِ
ناديناهُ.. ناديناهُ:
أنْ: قفْ!
..قفْ على الدربِ الذي
حفظَتْ يداهُ قلوبَنا
ثمّ احتمينا بين حنطته
وحمَّلناهُ رائحةَ المطَرْ.

كنّا نحاربُ بعضَنا منْهُ
نواسي حزننا فيه
ونفتحُ في يديه علبةَ الأحلامِ
نرسمُ حقلهُ المطريَّ
تفاحاً من الذكرى
وطائرَ جلّنارْ.

كم كنتُ أحرسُ ما يخبّئُهُ الحنينْ
ولستُ أعلمُ ما يخبّئُهُ لساني،
ضاقتِ الكلماتُ بي
والأفقُ ضاقْ.

لا تنتظرْ شيئاً
فما في القلبِ من وردٍ
وما في الوردِ
من حُلمٍ لدَرْبِ القلبِ
نحضنُهُ.. ونحضنُهُ
ونُطعمُهُ حليبَ الفرحةِ الأولى،
نُدرِّبُهُ على الذكرى
فينحبسُ الكلامُ
ويستقيلُ الغيمُ من قاموسنا.
يا قلبُ وحدَكَ عارياً تبقى
تكلِّمُ بعضَكَ المفقودَ
يا منسيُّ.. يا قلبي..!
..يحنِّطُنا الغيابُ المرُّ
يتركنا على بوّابةِ الذكرى
ويسكنُنا اختناقْ.

ها أنت وحدَكَ
تحمل الماضي على كتفيكَ
تلهثُ تحت أكياسِ اشتياقْ.

ها أنتَ وحدَكَ
خابَ ظنُّكَ،
غابَ فجرُكَ..
جئتَ يا قلبي الصموتَ محمَّلاً
بالجرح
تختصرُ القُرى
وتجرّ خطوتَكَ الكسيرةَ
نحو معتقلِ الفراقْ.

ماذا وراءَكَ أو أمامكَ
كي تعانقَ فرحةً
هي لن تجيءَ
بلا صقيعٍ لا يُطاقْ.

ماذا وراءَكَ أو أمامَكَ
كي تُخبئَ عُمرَكَ الآتي
وتُقفلَ صوتَكَ المطعونَ بالذكرى
وتبكي..
ثمّ لا تبكي
.. أتبقى دونما دمع..!
تريدُ بأن تظلَّ بلا عناقٍ حافلٍ بالفجرِ
تخرسُ كلّما هبَّ الحبقْ؛

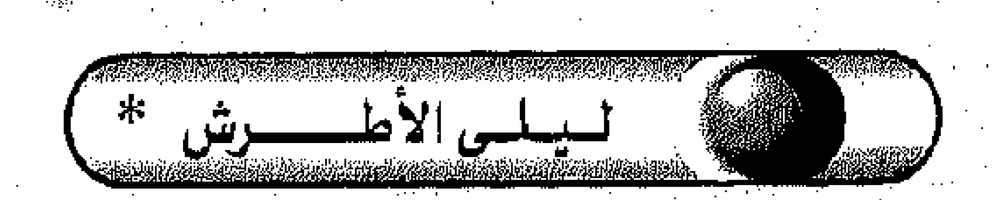
وكأنَّ عمرَكَ
ليس صندوقاً لعاشقةٍ تُخبِّئُ حزنَها
حتّى تؤكّدَ أنها صوتُ الألقْ.

مَنْ ذا سيُوقفُ نزفَكَ القزحيَّ
يقطفُ من حدائقكَ الصّباحَ
ويسلك الطُرُقَ التي لا تنتهي نحو
البلاد
يضمُّ خصرَكَ
أو تضمُّ صباحَهُ الحُلُميَّ
مَنْ..؟!
مَنْ ذا سيُوقظُ صمتَكَ العاتي،
لتفرشَ في يد الآتي
تسابيحَ اللقاء
وخطوة القمرِ الذي لا يشتهي
إلاّ اكتمالاتِ العبقْ.

أيظلُّ هذا الباب يبكي
كلّما فتحت جداولها الصباحاتُ
البعيدَهْ؟
أيظلُّ صوتي عالقاً
بفراشة الحزنِ الملثَّم
دائماً تتكهربُ الأحزانُ في روحي
وتبقى غرفتي ملغومةً
وأنا أصيرُ المنغلقْ؟!

* شاعر من سوريا

مكتبة الأسرة.. والإنترنت



ليلى الأطرش *

لماذا الآن؟

سؤال مشروع بعد أن قررت وزارة الثقافة الأردنية أن تكون الدولة العربية الثانية، بعد تجربة مصر الرائدة، التي تتوجه بمشروع كبير لنشر ثقافة جماهيرية بتوفير الكتاب الورقي بإصدارات رخيصة الثمن لا تتجاوز القروش، وبمواصفات فنية عالية، منتهجة في انتقاء عناوينها التأسيس لسلاسل معرفية تغطي مختلف الحقول العلمية والفكرية والإبداعية، وتتوافق مع ميول واحتياجات الأسرة الأردنية بشرائحها الاجتماعية والثقافية والعمرية، ثم تصل بإنتاجها عبر "مهرجان القراءة للجميع" إلى المناطق النائية في المحافظات، وتتبعه بمعارض في الجامعات المحلية وصولا للشباب وتخفيفا على المواطن. وشعارها في ذلك "مكتبة في كل بيت".

ورغم جلال الفكرة والهدف إلا أنه سؤال مشروع: لماذا العودة إلى الكتاب الورقي الآن في عصر الاتصال ومنافسة الإنترنت؟ وفي وطن فتي يشكل الشباب نسبة ٦٥٪ من سكانه وسيلتهم الجديدة للمعرفة هي الإنترنت؟ والدليل تراجع القراءة وبيع الكتاب!

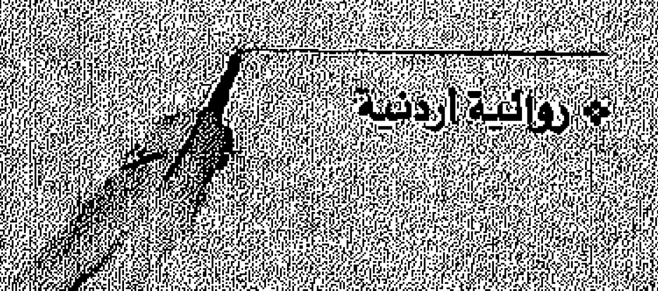
جاء في تقرير التنمية البشرية الأردني أن عدد مستعملي المواقع الالكترونية العالمية من الأردنيين منتصف عام ٢٠٠٧ هو ٧٢٠ ألف مواطن، يشكلون ١٣٪ من السكان، وقد تضاعف عدد مستعملي وسائل الإنترنت ٦ مرات عنه عام ٢٠٠٠ حيث كان حينذاك ١٢٧ ألفا فقط. ويحتل الأردن المرتبة السابعة بين ١٤ دولة متوسطية في استعمال الانترنت. وهناك فجوة واضحة بين المحافظات في نسبة من يقرأون ويكتبون. كما يعاني الأردن – مثل كل الدول العربية - من تراجع عادة القراءة وغلاء الكتاب. ولهذا فقد جاء توقيت المشروع مناسبا خاصة وأنه سيلجأ إلى الأقراص المدمجة للكتب وتوزع معها.

وربما كان من المؤسف أن يشكك بعض المثقفين في جدوى القراءة الورقية في عصر الكتابة الرقمية ووسائل الاتصال الحديثة، متناسين أن العرب مجرد مستوردين لهذه التقنيات، وأن أي كتاب ورقي في الغرب يبيع مئات ملايين النسخ دون تشكيك بجدوى الكتاب، وأن الأطفال والنساء والشيوخ منهم يقرأون أينما كانوا في القطار والمنتزهات العامة وأمام التلفزيون، وأن جرائدهم تتكون من مئات الصفحات دون تشكيك بجدوى صدورها رغم أنهم مخترعو ومصدرو التقنية ووسائط الاتصال، وبدأوا استعمال الكومبيوتر منذ أربعينات القرن الماضي لأغراض عسكرية، ثم تطور للاستعمال الشخصي.

ومكتبة الأسرة الأردنية مشروع وطني في الدرجة الأولى، ولكن لا يمكن فصل الأردن ثقافيا عن جذوره العربية، فالتراث والعلوم والسير والتراجم لكبار الأدباء والباحثين العرب هي إرث ثقافي عربي أولا. ثم إن المعارف الإنسانية التي تتوافق وحاجات الأسرة ليست شعرا ورواية وقصة، وليس المؤلف الأردني هو من يكتب في مجالاتها الثلاثة، ومشروع كهذا لا بد وأن ينصف الكتاب والباحثين في الفكر والعلم والفن وكتاب الأطفال ومهارات الشباب.

ثم إن المؤسسات الخاصة المعنية بالثقافة ومثلها وزارة الثقافة لا تألو جهدا في دعم المؤلف الأردني، كمؤسسة شومان وأمانة العاصمة والبنك الأهلي الأردني، وأقرت الوزارة منح التفرغ للكتاب للمرة الأولى هذا العام ٢٠٠٧، وانتهجت اللامركزية الثقافية بإعلان المدن الأردنية عواصم ثقافة، ورغم بعض التحفظات على آلية العمل في بعضها.

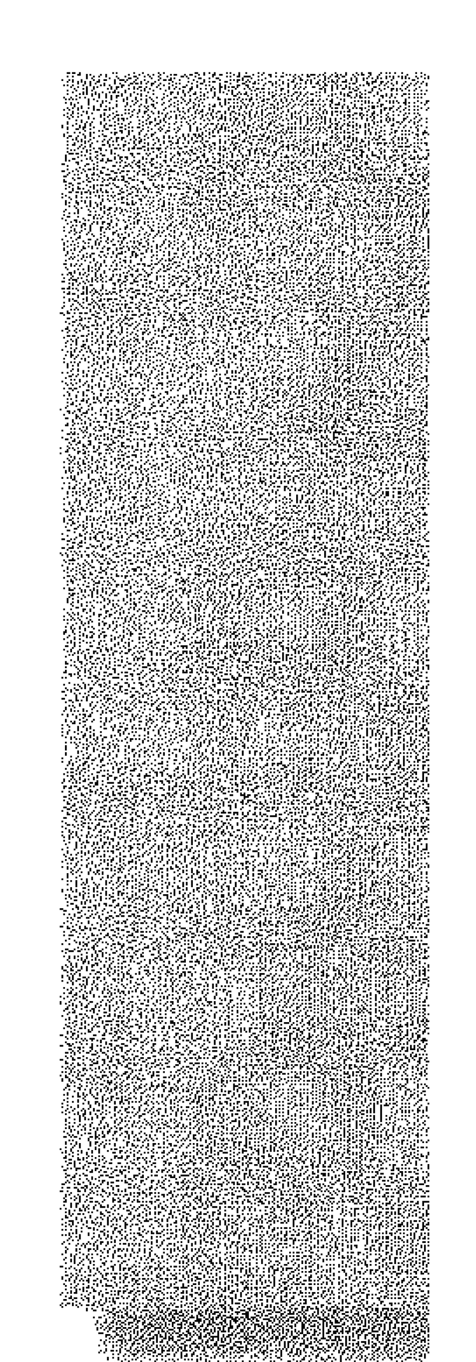
مكتبة الأسرة الأردنية إنجاز تاريخي لوزارة الثقافة من حيث الفكرة والتنفيذ الذي تم في فترة قصيرة بأي مقياس، ودون كادر متخصص، وأسست بذلك نواة مشروع وطني يشهده الأردن للمرة الأولى في تاريخه.



* روائية أردنية





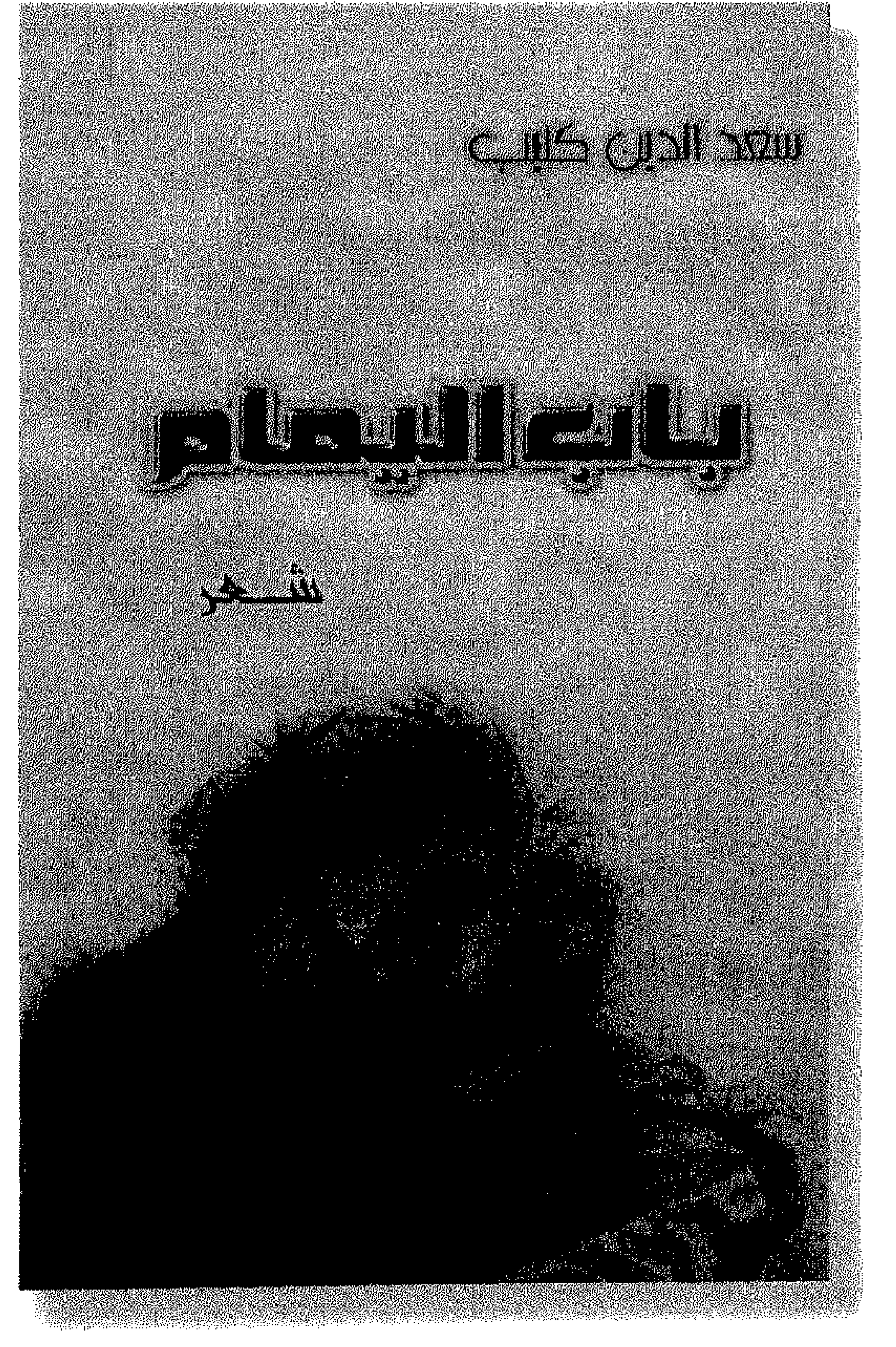




... ظبيةٌ،
عصفورةٌ،
أم سمكةْ
هـذه المرأة !؟
أم نورٌ على نارٍ
على أشرعةٍ مرتبكةْ
أم رفيفٌ،
أم هسيسٌ،
أم نديفٌ،
أم.. رؤى منسبكةْ !
يا لها
من زخرفٍ بضٍّ..
ويا لي
من حواسّ منهكةْ !!

بهذا المقطع يبدأ الشاعر قصيدته المعنونة بـ "امرأة"، وإذا أردنا الدخول إلى أعماق هذا النص عبر العنوان بوصفه مفتاحاً له فسنجد أنفسنا أمام عنوان شديد التعميم والتعتيم في آن؛ ولكنه ليس فاقداً للدلالة بالضرورة. ومن المعروف أن اختيار العناوين لا يتم بشكل عشوائي، فالعنوان هو أول شيء تقع عليه عين القارئ، وبالتالي هو رسالة من المبدع إلى المتلقي، فلماذا اختار الشاعر هذا العنوان؟ وماذا تكون هذه المرأة غير القابلة للتعريف أو الوصف أو الإضافة أو التحديد؟!

لقد جاء العنوان نكرة "امرأة" ودلالة النكرة واضحة فهي تفيد التعميم، والتعميم يوسع الدلالة فلا يحصرها في معنى محدد مما يؤدي إلى التعتيم فلا يمكننا تحديد ماهية تلك المرأة بدقة؛ وإذا كنا نتوقع أن نصل إلى ذلك من خلال غوصنا في أعماق النص؛ فإن أفق توقعنا سينكسر مع بدئنا بالقراءة، إذ سيفاجئنا كم النكرات التي يستخدمها الشاعر لوصف تلك المرأة أو تحديد كنهها (ظبية، عصفورة، سمكة، رفيف، هسيس، نديف،...)، وإذا كنا عاجزين عن تحديد ماهية تلك المرأة فإنه أمر طبيعي لأن الشاعر نفسه عاجز عن فعل ذلك مما يجعله يشعر بالتعب والإنهاك (ويالي من حواس منهكه!) ومما يجعل شعورنا بالعجز مسوغاً. ولكن هذا لا يعني أن نقف مكتوفي الأيدي بل يتطلب الأمر منا إعادة النظر وإطالته، وقراءة النص مرة بعد أخرى علنا نصل إلى ما خفي فيه فبعض النصوص لا تعطي نفسها بسهولة. ويبدو أن نص "امرأة" من هذا النوع فبقدر ما يبدو واضحاً وبسيطاً بقدر ما يغدو غامضاً ومعقداً. وهذا لن يمنعنا من خوض مغامرة شائكة وشائقة في آن؛ علنا



تنتهي بعد قراءتنا وتحليلنا لقصائد الأنثى الموجودة في المجموعة بشكل كامل إلى كشف الحقيقة التي تختبئ وراء نقاب النكرات، فتومئ حيناً وتحتجب حيناً آخر.

إذا بدأنا دراستنا لنص "امرأة" من تحديد دلالات المفردات التي استخدمها الشاعر لوصف امرأته؛ فسنجدها تدل على الجمال والرشاقة (ظبية)، والحرية والانطلاق (عصفورة)، والحيوية والانسياب والانزلاق (سمكة)، ولكن الشاعر لا يقدر على تحديد واحدة منها، ولذلك يمضي في تساؤلاته علها تفضي به إلى نتيجة ما، فيتساءل حولها بقوله: (أم نورٍ على نار)، وإذا كانت تلك المرأة نوراً فهذا يعني أنها من جنس الملائكة التي تعرف بأنها كائنات نورانية خلقها الله من نور؛ أما إذا كانت ناراً فهذا يعني أنها من جنس الجان الذي خلقه الله من نار، ولكن الشاعر لم يقل بأنها نور، أو نار، بل (نور على نار) مما خلق صورة مركبة ومربكة زادها تعقيداً قوله: (على أشرعة مرتبكه)، فهذا التمازج بين النور والنار مع هذا الاهتزاز والارتباك يؤدي إلى ضبابية الرؤيا وعدم القدرة على التحديد، مما يجعل الشاعر يمضي في تساؤلاته -طالما أنه لم يصل إلى الإجابة بعد- على النحو السابق مستخدماً النكرات (رفيف، هسيس، تديف)، ونلاحظ هنا الانتقال مما هو حسي مرئي في النكرات السابقة إلى ما هو حسي سمعي؛ إذ تتحول التساؤلات حول تلك المرأة من تساؤلات حول ما هو مرئي إلى تساؤلات حول ما هو مسموع لعلنا نتمكن من سماعها إذا كنا قد عجزنا عن رؤيتها! ولكن الأصوات تتداخل وتتمازج، أصوات الأشجار والطيور والأمواج والثلوج، الأصوات الخافتة تارة والعاصفة تارة أخرى، ولتتشكل في نهاية المطاف صورة حلمية تجمع بين أشياء متباعدة لا يمكن جمعها في الواقع مشكلة مجموعة من (رؤى منسبكه) لدى الشاعر يعجز عن تأويلها، لأن الرؤيا تحتاج لمن لديه العلم والمقدرة على التأويل.

وأمام كل هذه الحيرة التي يتخبط فيها الشاعر من جراء عدم قدرته على تحديد كنه تلك المرأة التي باغتته فلا هي المرأة الإنسية، ولا هي الجنية، ولا هي الملاك، ...الخ وأمام كل هذه الحيرة التي تنتقل عدواها إلينا يتولد لدينا يقين بأن عنوان النص كان خادعاً؛ فالشاعر لم يكن يعني بـ "امرأة" المرأة ذاتها؛ بل هي أشبه بالحقيقة الإلهية التي تحدث عنها كبار المتصوفة، الحقيقة التي تبدي نفسها للعارف ثم تختفي فجأة وتتركه متخبطاً حتى أنه يشعر بالإرهاق والإنهاك من جراء لمحه لنورها الذي يبهر الأبصار، الأمر الذي يجعله يبدأ رحلته في البحث عنها من أجل الوصول إليها مستجدياً طيفها لعلها تأتيه فيذوق لذة الكشف. ولابد من الإشارة هنا إلى أن معظم الشعراء الذين تغنوا بالحقيقة الإلهية قد أعطوها صفات أنثوية وزاوجوا بينها وبين المرأة، ولذلك فإن حديثنا عن المرأة/الحقيقة هنا يغدو أمراً مشروعاً.

إذا بدأنا دراستنا لنص «إمرأة» من تحديد دلالات المفردات نجدها تدل على الجمال والرشاقة والانطلاق

إن هذه المرأة/الحقيقة لا تعرف ما الذي تفعله بمن يراها، ولا تدرك حقيقة نفسها، ولا تعرف عظمة جمالها، وهنا يكمن السر، كما أن جمالها لا يتبدى للجميع، ولكن العارف وحده يستطيع أن يدرك كم هي جميلة، فمن ذاق الوجد مرة لن يتمكن من التوقف أبداً، وسيظل يلهث خلف ظلها الهارب لعلها تعود مرة أخرى وتتبدى له، وعندها ستبتل يده بالنعميات المهلكة، يقول الشاعر(١):

هذه المرأةُ

لو تدخل في المرآةِ

لانثالت

أهازيجُ من الياقوت

والرمّانِ

لو تفتح باب الورد

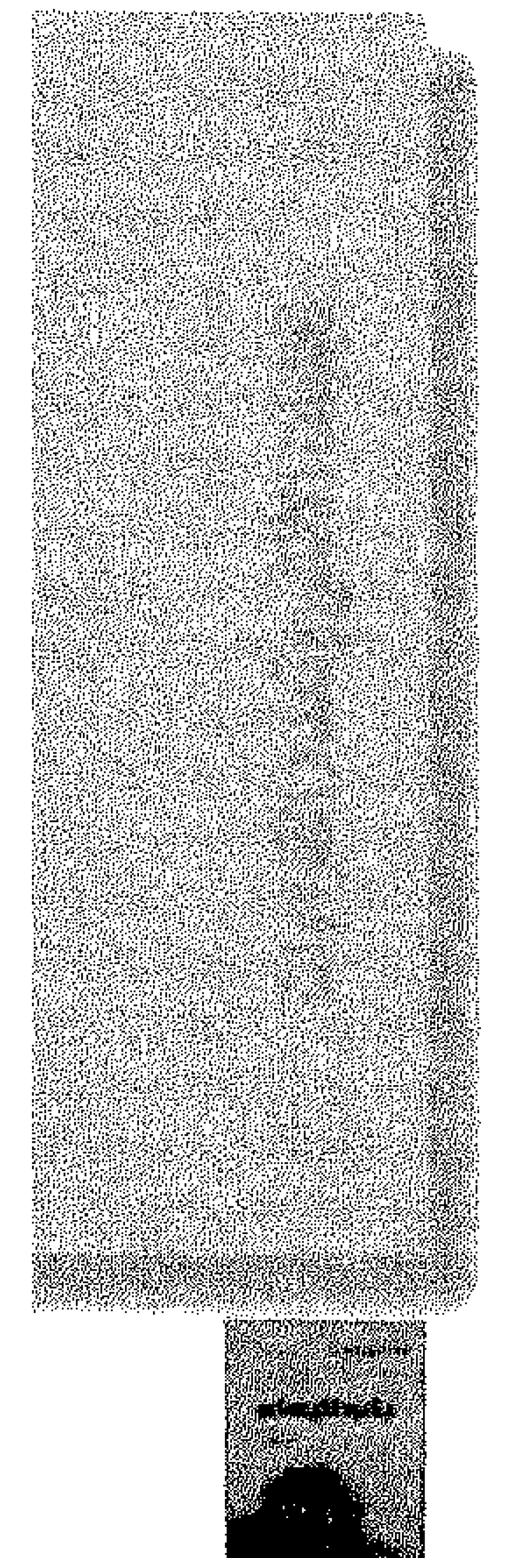
لابتلّت يدي

بالنعميات

المهلكةْ

وفي هذا المقطع يبدو التجسيد الحسي للمرأة/الحقيقة، فلو نظرت إلى نفسها في المرآة، لو رأت نفسها، لو تجلت لنفسها لعرفت كم هي فاتنة، ولعرفت مدى تأثيرها على من تتجلى له. ولو فتحت باب الورد، وسمحت له بالدخول وحدث الوصل بينهما، لوصل إلى مبتغاه، ولذاق معنى الوجد ولذة الكشف ونشوة الوصول.

ويأتي المقطع الأخير في نص "امرأة" ليؤكد ما ذهبنا إليه حول المرأة/الحقيقة، وليشير إلى أن الشاعر ما يزال في بداية رحلته الشاقة والطويلة في البحث عن الحقيقة فهي ما تزال بعيدة عنه، وهو ما يزال في أول الطريق، ولذلك فإنه لا يستطيع وصفها أو الحديث عنها بشكل فعلي؛ ولو أن الوصل متحقق، لو كانت متجلية له، ولو كان كاشفاً حجبها؛ لكان بإمكانه تحديد ماهيتها، أما والحال ليس كذلك فيبقى كل شيء في إطار الاحتمالات، يقول الشاعر٢ :



هذه المرأة

لو كانت..

ولو كنتُ..

لكنّا...

آيةً،

أو زبداً،

أو.. ليس لي أن أدركهْ

ولعل الجملة الأخيرة في المقطع واضحة الدلالة في إشارتها إلى المرأة/الحقيقة الإلهية ولاسيما من خلال التناص الواضح مع النص القرآني

في حديث الحق جل وعلا عن ذاته: "لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار وهو اللطيف الخبير". (الأنعام: ١٠٣). ويبدو أن النص من أوله وحتى نهايته كان يلح على هذا المعنى، فتلك المرأة/ الحقيقة لا يمكن وصفها بصفات محددة وواضحة ولا يمكن تحديد ماهيتها أو كنهها لأنه ليس كمثلها شيء، فالحقيقة/الله سبحانه وتعالى: "ليس كمثله شيء".(الشورى:١١).

وإذن هي فوق الوصف (تعاليت أن تدخلي شهوة الوصف)، ومع ذلك عندما يحاول الشاعر وصفها نجده يلجأ إلى وصفها باستخدام صيغة النفي، التعبير بالنفي: (لا الورد أنت، لا الطل أنت، ما أنت غيثاً، ولا شفقاً،...)، وعندما يقرر أن يحددها بدقة يقول: (لست إلاك..)؛ وكأنه يفسر الماء بعد الجهد بالماء، فالحقيقة هي الحقيقة، وأنت هي أنت!

وأمام هذه المرأة/الحقيقة يشعر العارف بالظمأ إلى الصلاة، وصلاة العارف لا تشبه صلاة البشر أو العصافير، ولا حتى صلاة الأنبياء؛ ولذلك نجد الشاعر أيضاً يعبر بالنفي مرة أخرى، يقول(٢):

تعاليت..

بي ظمأ

أن أصلّي

كما لم تصلِّ العصافير..

والأنبياء

ثم يأتي التأكيد على المعنى الذي بدأنا به وهي أنها (لم تك امرأة...)، وإذن ما هي وماذا تكون؟! إنه السؤال الذي يطرح نفسه منذ البداية. لم تك امرأة وإنما هي شيء آخر لا يدرك كنهه، تسللت إليه شيئاً فشيئاً (خلسة راودتني)، وفجأة وجد نفسه منبهراً بنورها. إن لحظة الوصل التي تحققت لديه جعلته يشعر بالنشوة التي تجلت في رعشة الروح التي أدت إلى لوثة في البدن، يقول٢:

... لم تكُ امرأةً

خلسةً راودتني

فأسلستُ غصناً فغصناً

تأرجحتُ في نورها

....

خاطبتني...

فأصغيتُ،

كان الحفيفُ الأغنُّ

ذائباً في مسامات روحي

يرشّ الرضا

ثمَّ يفترُّ عن لوثةٍ

في البدنْ

ويأتي المقطع التالي مؤكداً ما ذهبنا إليه حول المعنى الرمزي والصوفي لتعامل الشاعر مع تلك المرأة. فبعد لحظة الوصل التي تحققت، وبعد النشوة التي حققها، وفي ذروة هذه النشوة يشعر العارف بالتوحد مع الذات الإلهية، مع الحقيقة المطلقة؛ فنجده يتساءل(٣):

هل تراني

تباركتُ

أم أنني...!!

فالسلام عليَّ إذنْ

ولأن الشاعر ليس متأكداً من حقيقة ما يحدث له، فهو لم يصل إلى النهاية بعد، ولذا فهو لا يعرف إن كان ما أصابه نوعاً من المباركة أو أنه نوعاً من المس؟!

وإذا كان المتصوفة يستخدمون رموز العشق الإنساني للتعبير عن العشق الإلهي؛ فالشاعر أيضاً يسير على خطاهم، ومن ذلك القبلة، يقول الشاعر٤:

قبلةٌ... أنتِ فيها

هي الكاف والنونُ

لا شهوة الشعر تستطيع إفشاءها

لا الجنونْ

وواضح أن القبلة التي يتحدث عنها الشاعر ليست قبلة عادية وإنما هي قبلة معبأة بما هو قدسي يأتيها من التناص الظاهر مع النص القرآني الذي يصف قدرة الله فأمره بين الكاف والنون "إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون".(يس: ٨٢). ولذلك نجد الشاعر يعود إلى أسلوبه السابق فيعبر بالنفي مرة أخرى عن عدم قدرته على الحديث عن تلك القبلة القدسية، إذ يتعذر الحديث عنها عبر الواقع، ويعجز الخيال عن فعل ذلك فلا يجرؤ الشعر على التعبير عنها، ولا حتى الجنون. وإذا كان الشاعر لا يجرؤ على الحديث عن تلك القبلة وماهيتها فإنه يومئ إلى طريقة قدومها (قبلة غافلتني) ودائماً نجد عنصر المباغتة والمفاجأة؛ لأن تلك الحقيقة لا يمكن التنبؤ بلحظة انكشافها أو تجليها أو ظهورها؛ ولكنه من المؤكد أنها لا تأتي إلا في لحظات الوجد القوية التي تلمّ بالعارف، يقول الشاعر(٤):

قبلةٌ..

غافلتْني

على حين وجْدٍ

وألقتْ بأفيائها

في لظاي الحنونْ

وتأتي نهاية القصيدة لتؤكد ما ذهبنا إليه، فما حدث من العسير أن يتكرر فالقبلة/الحقيقة التي غافلت الشاعر ربما لن تأتيه مرة ثانية لأن تجليها ليس متيسراً في كل وقت ولا يمكنه التنبؤ بموعد قدومها وما عليه إلا الانتظار، يقول٥:

ثمّ.. لا.. ثمّ

قد كان ما لا يكون...!!

بقي أن نشير إلى عنوان هذه القصيدة الذي لا يختلف عن سابقه فقد عنون الشاعر نصه بـ "قصائد من أجلها" والسؤال الذي يثيره العنوان على من يعود ضمير "ها"؟ ومن المعروف أن الضمير من المفترض أن يعود على اسم ظاهر قبله، ولكننا هنا لا نجد اسماً يعود عليه الضمير وكأن الشاعر لا يقدر أن يحدد صاحب الضمير، أو لا يمكنه البوح باسمه مما جعل العنوان غائماً ولا يختلف عن العنوان السابق

من حيث التعميم والتعتيم، لذلك نرجح أن يعود الضمير على العنوان السابق "امرأة" وبالتالي تصبح تلك الـ "ها" من أجل المرأة/الحقيقة التي يبحث عنها الشاعر.

ونبقى مع تجليات الأنثى، مع تجليات المرأة/الحقيقة عبر نص جديد جاء تحت عنوان: "جنّيّة". وفي هذا النص يعبر الشاعر عن شوقه إلى المرأة/الحقيقة فكل ما يفعله هو من أجلها (لسحرها الممتد)، ويبدو أن احتجابها عنه قد طال مما جعله يعاني من تباريح الوجد وشوقه إلى لحظة وصل، إلى (قبلة مديدة)، الأمر الذي يقض مضجعه فيجفوه النوم ويظل ساهراً يرقب ظهورها فجأة من أي مكان وفي أية لحظة، يقول الشاعر(٥):

لسحرها الممتدُّ...

....

بي قبلةٌ مديدة

مِن راهب مسحورْ

يقضّ مضجع المرآةِ

والغاباتِ

والينبوعِ

والتنّورْ

يقضّ مضجع القصيدة

بقلبه المكسورْ

وخطوةٍ

شريدة

ويبدو واضحاً من المقطع السابق أن تأثير تلك المرأة/الحقيقة يشبه السحر، فمن لمح طيفها سيغدو مسحوراً بها لا محالة يشعر بالانكسار تجاهها، وبالتشرد بحثاً عنها، وبالهيام من أجل الوصول إليها، فيصبح تابعاً لها يجري خلفها، هائماً على وجهه مرصوداً لها، وسيظل يشعر بالانكسار والتشرد إلى أن تأتيه وتحرره بوصالها في لحظة وجد.

وإذا كان المعنوي والروحي يحتاج إلى مجلى له؛ وإذا كانت الحقيقة تحتاج

مع نص «أيقونة» ترجع للشاعر حيرته أمام تلك المرأة متسائلاً من جديد «جسد، أم كلمات، أم صلوات؟»

إلى ما هو حسي لتتجلى عبره وتتبدى من خلاله فمن الطبيعي أن تتحول تلك المرأة/الحقيقة، المرأة/الرمز، المرأة/الجنية، المرأة/الملاك،.... إلخ إلى "أيقونة" ولا يخفى على أحد ما يحيل إليه رمز الأيقونة من معنى ديني.

ومع نص "أيقونة" ترجع للشاعر حيرته أمام تلك المرأة، ويعود إلى التساؤل من جديد (جسد أم كلمات... أم صلوات؟!)، وإذا كان الجسد يحيل إلى ما هو حسي؛ فإن الكلمات تحيل إلى ما هو معنوي وروحي ومقدس، فالمسيح عليه السلام كلمة الله، قال تعالى: " إنما المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه".(النساء: ١٧١). وتأتي صيغة الفعل (تتنزل) لتؤكد هذا المعنى، فالتنزل يكون من أعلى إلى أسفل، من السماء إلى الأرض، من ما هو سماوي إلهي إلى ما هو أرضي بشري، يقول تعالى: "إن الذين قالوا ربنا الله ثم استقاموا تتنزل عليهم الملائكة..."،(فصلت: ٣٠، وينظر: الطلاق: ١٢). ويبدو واضحاً أن التنزل مرتبط بالملائكة الذين يقومون بتنفيذ أوامر الله سبحانه وتعالى وتبليغ الوحي؛ فإن تلك المرأة/الكلمات تغدو أشبه بالوحي الذي تقوم الملائكة بتبليغه للشاعر الذي (يسقط مغشياً) عليه من عظمة ما جاءه من الوحي، والتناص هنا يظهر بوضوح مع ما حدث للنبي الكريم صلى الله عليه وسلم عندما نزل عليه جبريل عليه السلام في غار حراء، يقول الشاعر٦:

جسدٌ... أم كلماتٌ

تتنزّل من ملكوت الشهوةِ

أم... صلواتٌ ؟!

أم أن الشاعر يسقط مغشياً

تتخطّفه الجنياتُ

يتلعثم في آناء الحسنِ

كأنْ

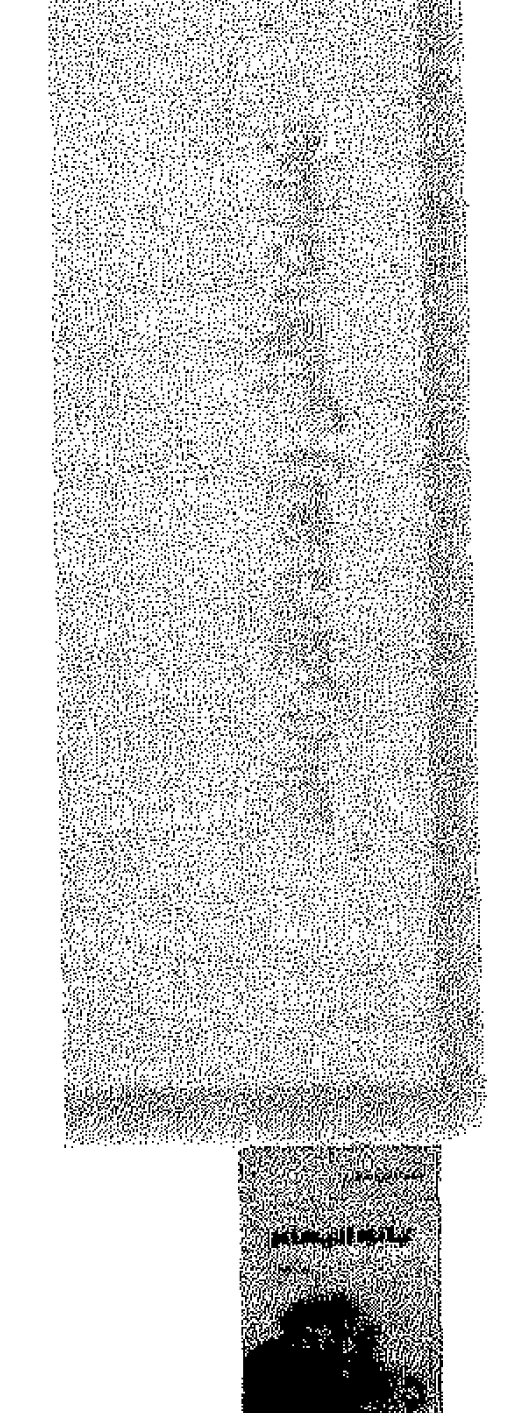
قد فُتحت أبواب الريحِ

على الشُبُهاتْ

لقد امتزج الواقعي بالخيالي، والإنساني بالإلهي، والعادي بالمقدس، ولم يعد الشاعر قادراً على تحديد أي شيء، وأمام هذه الحيرة وهذا التخبط يجد الشاعر نفسه مغشياً عليه يهيم في عوالم أخرى بعد سقوطه، ويعجز عن تحديد ما حدث له، وفي أي عوالم يسبح ويهيم، فلا يعرف هل كانت (تتخطفه الجنيات)، أو أنه يسبح في (يتلعثم في آناء الحسن)؟! ويأتي الفعل (يتلعثم) ليؤكد تخبط الشاعر وحيرته، أما التناص مع القرآن الكريم فيظهر في استخدام الشاعر لكلمة (آناء) وإذا كانت هذه الكلمة قد جاءت مضافة إلى كلمة (الليل) في جميع الآيات القرآنية التي وردت فيها، معبرة عن الزمان لتدل على ساعات الليل؛ فإن الشاعر في إضافته لها لكلمة (الحسن) قد جعل من ذلك الحسن الذي من المفترض أن يكون الحديث عنه ممكناً إلى شيء زماني يحس فقط ولا يمكن وصفه أو تحديده، فحسن المرأة/الحقيقة الذي لمحه بشكل خاطف لا يمكن الحديث عنه؛ وكل ما يعيه الشاعر هو أنه سقط مغشياً عليه، وانتقل إلى عوالم أخرى لا يدرك كنهها، ولذلك نجده يقول: (كأن قد فتحت أبواب الريح على الشبهات).

وإذا كان الشاعر في بداية النص قد وقف حائراً أمام تحديد ماهية ذلك الجسد الذي افتتح القصيدة بالحديث عنه؛ فإنه يعود إليه مرة أخرى في المقطع الأخير مشيراً إلى بدء تعرفه عليه، يقول(٦):

جسدٌ يتفتّح



يدنو

يتدلّى

عنباً في قدحٍ

قدحاً... كالقبلاتْ

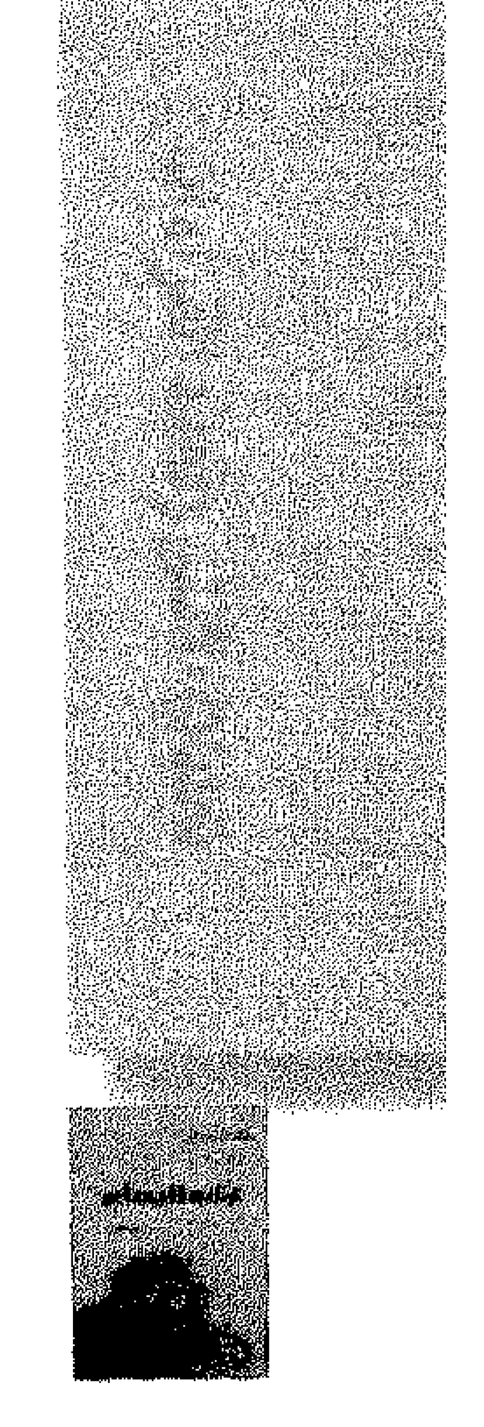
والشاعر من شرَكٍ قامَ

كأنْ

قد

ماتْ

ويبدو من المقطع السابق أن تحديد ماهية الجسد وبدء التعرف عليه جاء ليؤكد ما ذهبنا إليه من الأبعاد الرمزية والصوفية لهذا الجسد الذي يتقاطع مع جبريل عليه السلام عبر التناص الظاهر مع النص القرآني الذي يصف جبريل عليه السلام: "وهو بالأفق الأعلى" ثم دنا فتدلى" فكان قاب قوسين أو أدنى"".(النجم: ٧-٨-٩). إذ قُرب جبريل من النبي صلى الله عليه وسلم، وهبط من علو إلى أسفل. وهذا ما حدث مع الشاعر فقد دنا منه ذلك الجسد/الحقيقة وهبط عليه من علو، واقترب منه لدرجة مكنته من النظر إليه. ولابد من الإشارة إلى أن النص القرآني قد استخدم صيغة الفعل الماضي (دنا، تدلى، فكان)، وهذا أمر منسجم مع إخبار النص القرآني عن أمر مكتمل الحدوث تم في الماضي وانتهى الأمر. بينما نجد الشاعر يستخدم صيغة الفعل المضارع (يتفتح، يدنو، يتدلى)، ليدل على لحظة الحدوث فحسب؛ لأنه لا يعرف ما الذي سيحدث بعدها وكيف سينتهي الأمر. ولذلك نجد الشاعر/العارف يتوقف عند هذه اللحظة الراهنة، وعند هذه النقطة التي يرى فيها لمحة من ذلك الجسد الذي يُسكر الناظر إليه كما العنب الذي يصير خمراً يسكر الناس به. وإذا كانت الخمرة هي التي تُسكر الناس العاديين؛ فإن خمرة العارف هي النظر إلى هذا الجسد الذي يشبه القبلة التي تسكر الروح، ولذلك نجد الشاعر يُبعث في آخر النص بعد أن سقط مغشياً عليه، وبعد أن خُيل له أنه قد مات (والشاعر من شرك قام)، يبعث مرة أخرى بعد أن ذاق لذة الكشف.



أما عندما تجافيه المرأة/الحقيقة وتصد عنه مبتعدة نائية، يقع الشاعر أسير التخبط في وجده وآلامه وأحزانه بعد أن عرف لذتها، ولذلك ينتابه شعور بالغضب من ابتعادها عنه، ويحاول استجداءها لتعود إليه مرة أخرى. وإذا كان يدعي في بداية نصه الذي جاء تحت عنوان "مكافأة" بتكره لحسنها وروعتها، ولمنحها له لذة النظر إليها (ناكر للقصائد تنثال من حسنها) حتى يبدو بمظهر الـ (ناكر للجميل)؛ فإنه في نهاية المطاف يمضي ليله هائماً بها مناجياً لها حتى يتحول صوته إلى صراخ يشق سكون الليل علها تأتيه لتنقذ روحه من تباريحها، على طريقة بعض المتصوفة الذين يمضون الليل في مناجاة الذات الإلهية فيما يدعى بـ (الحضرة)، وهم يلهجون بذكرها بأصوات تبدأ منخفضة ثم تتصاعد وتعلو تدريجياً حتى تصل في بعض الأحيان إلى الصراخ على لسان أحد الذاكرين الذي يفيض وجداً، يقول الشاعر[٧]:

ناكرٌ..

للقصائد تنثال من حسنها

خصلةً

خصلةً

....

ناكرٌ... للجميلْ

هكذا..

يقطف الظلَّ من حسنها

جميع العناوين للنصوص التي تتحدث عن الأنثى جاءت بصيغة النكرة بدءاً من «إمرأة» ومروراً «بـ جنية، ومكافأة، وأيقونة»

ثم يرمي

على روحها

بالصراخ الطويلْ

أخيراً نود التذكير بأن جميع عناوين النصوص التي تتحدث عن الأنثى جاءت بصيغة النكرة، بدءاً من "امرأة"، ومروراً بـ "جنية"، و"مكافأة"، و"أيقونة"، وانتهاء بـ "قصائد من أجلها"، وقد بينا سابقاً دلالة النكرة وما تشير إليه مما يجعلنا نستريح إلى القراءة التأويلية الصوفية التي قدمناها لتلك النصوص، والتي فسرت لنا رغبة الشاعر في التعميم والتعتيم وعدم قدرته على التوضيح، والعديد من الجوانب الغامضة التي ما كان لنا أن نستوعبها بشكل دقيق وعميق لولا تلك القراءة. وإذا كان الشاعر يرسم بالكلمات؛ فإن محاولة رسم تجليات تلك الأنثى/الرمز/الحقيقة التي جسدها الشاعر في قصائده بالألوان أمر يكاد يكون مستحيلاً، فأعظم الرسامين في العالم لا يمكنهم تحويل تلك القصائد إلى لوحة فنية تجسد تلك الأنثى، فهي تحس فقط ويتعذر رؤيتها، ولا سيما أن جميع النصوص قد خلت من الوصف المادي الحسي التقليدي والمباشر الذي يتغنى بمفاتن المرأة وتفاصيل جسدها.

يبدو من خلال ما سبق التمازج بين المادي والروحي، مع طغيان للجانب الروحي على المادي بشكل واضح. ولا يظهر هذا الأمر فقط في قصائد الأنثى؛ وإنما يمتد إلى جميع قصائد المجموعة الشعرية، بما فيها من موضوعات مختلفة تتوزع بين الذاتي والموضوعي، بين الخاص والعام، بين الاجتماعي والقومي والسياسي، مما يشير إلى تحول مهم في رؤيا الشاعر. فهذه المجموعة تبدو مختلفة عن المجموعات السابقة التي صدرت قبلها، وربما يرجع السبب إلى التحولات الكبرى التي حدثت وتحدث على كافة الأصعدة والمستويات، والتي انعكست على أسلوب الشاعر وروحه. فعندما يلقي الواقع المأساوي بظلاله السوداء على كل شيء، وعندما تسود المادة وينسحق الإنسان، وتغيب المعايير

والقيم، فلابد من أن تنتصر الروح لنفسها، لتقوم بنوع من التوازن محاولة أن تنقذ الشاعر من هذا الضلال.

ثانياً- قراءة واقعية:

إن قراءة النصوص السابقة من منظور صوفي تأويلي لا يغلقها على هذه القراءة فحسب. فهي تبدو من نوع النصوص المفتوحة التي من الممكن أن تحيل إلى أكثر من معنى، وتحتمل أكثر من قراءة، ومن أكثر من زاوية، وأكثر من طريقة، ولعل القراءة ستختلف من قارئ إلى آخر، وربما تختلف لدى القارئ نفسه عندما يعيد قراءتها مرة بعد أخرى، ففي كل مرة سيكتشف أشياء لم يتنبه إليها في القراءة السابقة؛ ولذلك سنشير إلى بعض القراءات التي من الممكن أن تُقدم لها فيما سيأتي.

إن قراءة النصوص السابقة التي تتعلق بالأنثى وتجلياتها من منظور واقعي ليست مستحيلة؛ وإن كنا نميل إلى القراءة الأولى التي قدمناها لها، أي من منظور صوفي تأويلي. ومن هنا فإن المرأة/الحقيقة/الرمز ستغدو في هذه القراءة امرأة حقيقية يهيم بها الشاعر. ويمكن التوصل إلى نتيجة واحدة من خلال قراءة جميع النصوص السابقة، بدءاً من "مكافأة" وانتهاء بـ "أيقونة"، وهي أن الوصل بين الشاعر ومحبوبته غير متحقق، فبقدر ما هي قريبة منه بقدر ما هي نائية عنه. إنها صعبة المنال، ولا يمكن الوصول إليها، أو الإمساك بها، وربما يتعذر اللقاء بينهما لأسباب تبدو غامضة في تلك النصوص. إنها تنزلق مبتعدة عنه. هذه المرأة (لو كانت.. لوكنت.. لكنا...)، وواضح أن هناك حواجز وعوائق تحول دون اللقاء دلّ عليها استخدام الشاعر لـ (لو) على الرغم من تبادلهما العشق. ولعل تلك الحواجز تكون زمانية أو مكانية أو مذهبية أو إيديولوجية، أو نفسية، أو.....إلخ، فكل شيء جائز طالما أن العائق مجهول، وكل الاحتمالات قائمة.

ويبدو هذا واضحاً أيضاً في نص "قصائد من أجلها" الذي يؤكد المعنى السابق يقول الشاعر(٧):

قبلةٌ... أنتِ فيها

هي الكاف والنونُ

لا شهوة الشعر تسطيع إفشاءها

لا الجنونْ

قبلةٌ..

غافلتْني

على حين وجْدٍ

وألقتْ بأفيائها

في لظاي الحنونْ

ثمّ.. لا.. ثمّ

قد كان ما لا يكون... !!

والواقع لو أن القبلة التي يتحدث عنها الشاعر متحققة على صعيد الواقع لما وصل إلى تلك النتيجة في نهاية المقطع (قد كان ما لا يكون)؛ لأن تحققها يعني إمكانية تكرارها، أما استحالة تكرارها فتعني أنها لم تكن قبلة حقيقية واقعية، وإنما هي قبلة حُلمية غافلت الشاعر على حين وجد، فربما يكون الشاعر قد حقق رغبته التي عجز عن تحقيقها في الواقع على صعيد الحلم، ومن المعروف أن الإنسان يلجأ إلى الحلم ليحقق عبره كل ما عجز عن تحقيقه في الواقع. والذي يثبت صحة ما ذهبنا إليه أن الشاعر يعود في نص "جنية" ليعبر عن شوقه إلى قبلة مديدة (بي قبلة مديده... من راهب مسحور... يقض مضجع القصيدة بقلبه المكسور.. وخطوة شريدة).

إن الحالة السابقة تجعل الشاعر هائماً شريداً يتخبط في عشقه ولا يعرف كيف سينتهي من تلك الحالة العشقية التي يحياها. ولعل المفارقة تكمن في شدة قرب تلك المرأة منه، واستحالتها عليه في الوقت نفسه (جسد يتفتح.. يدنو.. يتدلى...)، لكنه في اللحظة التي يُخيل للشاعر أنه امتلكها فيها تنزلق من بين يديه، وتنأى عنه بعيداً... بعيداً! تنزلق كالسمكة، وتختفي كالجنية... يغيب الجسد وتبقى الكلمات، ينأى ظلها وتبقى رائحتها التي تشبه رائحة الصلوات؛ ولذلك نجده يقطف الظل من حسنها ثم يرمي على روحها بالصراخ الطويل...!!

ثالثاً: قراءة أسطورية:

بقي أن نشير إلى أن النصوص السابقة والتي تتعلق بالأنثى من الممكن أن تقرأ من منظور أسطوري. فتلك المرأة تبدو متبدلة ومتحولة، فحيناً تتبدى على شكل ظبية، وحيناً آخر على شكل عصفورة، وحيناً ثالثة على شكل سمكة، ومرة تغدو إنسية، وأخرى تصبح جنية، ومرة ثالثة تغدو ملاكاً... إلخ. إن قدرتها على التبدل والتحول تجعلها كائناً أسطورياً لديه قدرات خارقة لا يمتلكها البشر العاديون. كما أنها تحيل إلى بعض الحكايا الشعبية التي تبدو أقرب إلى ما هو خرافي في أحداثها ومجرياتها، ولاسيما تلك الحكايا التي تدور حول عشق جني لامرأة إنسية، أو عشق جنية لرجل إنسي، وكيف أنها كانت تأتيه ليلاً وتختفي في الصباح. ولعل الشاعر هنا قد تلبسته جنية ودخل معها في علاقة عشقية!

• أكاديمية من سوريا

المصادر

- القرآن الكريم.
- كليب، سعد الدين: باب اليمام، مجموعة شعرية، دار المركز الثقافي، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.

٧ - باب اليمام: مجموعة شعرية، للشاعر سعد الدين كليب، دار المركز الثقافي، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.

(١)- المصدر السابق: ص٨٨-٨٩.

(٢) - المصدر السابق: قصائد من أجلها، ص٨٢.

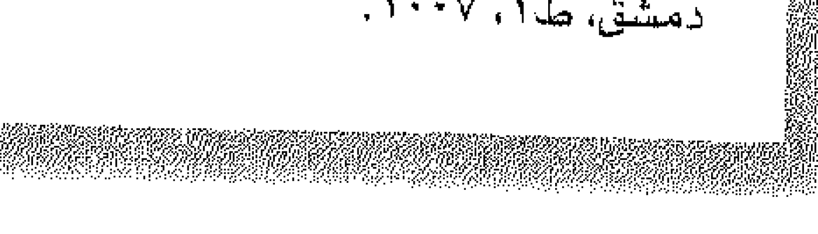
(٣)- المصدر السابق: ص٨٤.

(٤)- المصدر السابق: ص٨٥.

(٥)- المصدر السابق: جنّيّة، ص٩١-٩٢.

(٦)- المصدر السابق: ص٩٤.

(٧)- المصدر السابق: ص٨٤-٨٥.



٧ - باب اليمام: مجموعة شعرية، للشاعر سعد الدين كليب، دار المركز الثقافي، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.



ترى أن "الخيال هو السبيل الأهم إلى الإبداع"

الفنانة فاطمة بور حاتمي:

من لا يستطيع تحقيق ذاته لن يتمكن من مخاطبة الآخر

حاورها: غازي انعيم *

فاطمة بور حاتمي، فنانة، إيرانية أردنية. تعمل بصمت وخارجة على المألوف، وخروجها يأتي من كونها تخصصت في فن المنمنمات من ناحية، ومن ناحية أخرى لا تبحث عن الشهرة كالآخرين.. لأنها مؤمنة بأن الموهبة الحقيقية هي تلك التي تولد بعيداً عن صخب الأضواء والبهرجة الإعلامية.

وتكشف لوحاتها، بألوانها، وخطوطها، منهجها في تشكيل التكوينات الزخرفية، التي تستند إلى عناصر الزخرفة الإسلامية، والشعبية، والأسطورة المستمدة من التراث، والمستندة إلى روعة الطبيعة وسحرها، مع إعادة تطويع صياغتها وتكويناتها بما يتناسب مع معطيات التوجه الفني المعاصر.. أي أنها جمعت بين الأصالة والمعاصرة، وخيالها وشخصيتها المتفردة.

مجلة " عمان " التقتها، في هذا الحوار:

- إبداعك كفنانة، كيف كانت بداياته؟ وكيف تطورت موهبتك؟

- بدأت موهبة الرسم لديّ منذ سنوات الدراسة في المرحلة الإعدادية، إذ كنت أقيم منذ طفولتي مع عائلتي في أمريكا، وقد كان لمدرِّسة الفن في تلك السنوات دور كبير في

بور حاتمي

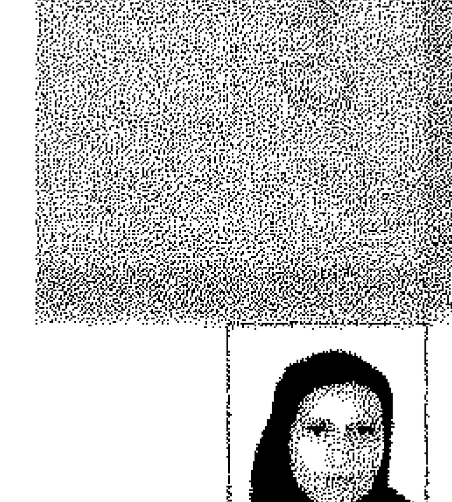
الكبير محمد باقر آقاميري، الذي يعد أهم أساتذة المينياتور في إيران اليوم، والذي بدوره شجعني لدخول معهد مير للرسم الإيراني، وفي المعهد تتلمذت على يديه مدة تزيد على خمس سنوات بقليل إلى أن حصلت على إجازة ممارسة تدريس الفن الإسلامي في إيران والخارج.

- من خلال دراستك للزخرفة، هل لاحظت بأن هناك فرقاً بين أسلوب المرأة في الرسم وأسلوب الرجل في هذا المجال؟

- لا أعتقد أنه يمكن القول أن هنالك فرقاً في الأسلوب بين المرأة والرجل عموماً، ففي هذا الجانب يُفضّل النظر في كل حالة إبداعية على حدة، إضافة إلى أن مضمون اللوحة وموضوعها أحياناً يقتضي العمل بشكل مختلف، لكن لا أحد ينكر أن للمرأة لمسة خاصة في ترتيب الأشياء وتزيينها وهي عادة أكثر نزوعاً إلى الرومانسية.

- هل هذه اللمسة (الرومانسية) لها علاقة بإدخال الزخرفة وتوظيفها في تحريك ما ترسمين من كائنات حية على مسطح لوحاتك؟

- نعم، لأن الفن الإسلامي أهمل البعد الثالث.. واستعاض عن ذلك بالحركة اللونية والبصرية في



منحي الثقة بنفسي وتشجيعي على المشاركة في المسابقات والمناسبات المختلفة.

بعد إتمام الثانوية عدت إلى إيران وعرضت أعمالي على الفنان الأستاذ مسعود هنركار الذي تربطني به صلة قرابة وهو أحد أعمدة فن المنمنمات - المينياتور - في إيران، وكان للأستاذ مسعود الفضل في تعريفي بأصول الفن الإسلامي وقد شجعني منذ البداية على احتراف الفنون الإسلامية بعد أن لاحظ اهتمامي بالتفاصيل الدقيقة في لوحاتي وبروز روح الشرق فيها.

بعد ذلك سنحت الفرصة لي بالتعرف على الأستاذ









السطح، ولا شك أن الزخارف والتفاصيل الدقيقة للأشياء، تدفع الناظر إلى التجول البصري المعمّق في مساحات اللوحة المختلفة، مما يضفي على الكائنات حيوية وحركة، ويعطي للفنان والمتلقي مساحة أكبر من الحرية في الخيال والتأمل، لقد سعيت في لوحاتي جاهدة للكشف عن ذلك الجانب الذي لا نبصره عادة في الأشياء والكائنات بأعيننا، وأردت أن أقدم دعوة للتأمل في الجمال المعنوي للكون.

. لكن هذه الدعوة . التأمل بالجمال . مرتبطة بمدى قدرتك على التعبير عن الفكرة نفسياً وجمالياً من خلال اللون؟

. بالتأكيد، فاللون كالموسيقى، لغة تخاطب أرواحنا وتداعب أحاسيسنا ومشاعرنا، فمثلاً يعتقد المسلمون أن الإنسان جاء إلى هذه الأرض بعد أن أمضى زمناً ينعم بالجنة حيث الجمال المطلق، ويرى علماء الجمال، أن ما نعبّر به بلغة الجمال من موسيقى، ولون، ومشاهد بصرية، إنما هو سعي مرهف لمحاكاة ذلك الجمال المطلق، الذي لا زالت أرواحنا تستذكر بعض عبقه وأريجه.. إنه سعينا للوصول لذلك الكمال المنشود، الذي فقدناه منذ تركنا الفردوس، لذلك فالبشر لا يحتاجون إلى ترجمان للموسيقى، واللون، لأنهما يخاطبان أرواحهم التي تنتمي إلى ماهية واحدة.

أما من حيث التعبير اللوني فأنا عندما أعبّر لونياً عن مشاعري وأفكاري أحاول دائماً أن أبعد عن ذهني تلك الدلالات المصطلحة للون نفسياً وجمالياً.

. لماذا؟

. لأنني لا أعتقدُ بجدواها، وأسعى إلى إيصال إحساسي باللون حتى وإن خالف المصطلح المألوف، لأنني أعتقد انه جزء من لغة الروح التي لا تخضع لضوابط خارجية.

. على ذكر الإحساس باللون ولغة الروح، نلاحظ في لوحاتك زهو للألوان وكأنك في حالة عشق، ونلاحظ أيضاً بأن هناك تطلعاً نحو الأعلى وكأنك تبتهلين، هل تصفين لنا هذه الحالة؟

. العشق والحلم والابتهال والسعي للتوحد مع المطلق هي ثيمة الشرق، وتلك الثيمة تتجاوز الفروق بين الثقافات والأديان الشرقية، لقد نشأت في مجتمع غربي لكنني كنت أحس دائماً بالظمأ في جانب ما من شخصيتي.



. مما لا شك فيه أنك عشت في مجتمع غربي . أمريكا . بعيداً عن أرض النبوات ومهد الرسالات، وسحر الشرق الغني بتراثه.. وهذا جعلك دائماً تحسين بالظمأ، السؤال: كيف عالجت ذلك الجانب الشخصي عندما عدت إلى وطنك؟

. بعد عودتي إلى أرض الوطن، أقبلت على مطالعة التراث الفارسي خاصة والشرقي عامة بنهم، فسحرتني تلك الروح الصوفية المفعمة بالعشق والحلم في تراثنا، إنها ذلك السر الذي يربط الشرق كله بخيط خفيّ ويوحّد بين تأملات بوذا وتعاليم زرداشت ورسالة الإسلام السمحة مع جميع الرسالات السماوية، بالتالي لم يكن مصادفة أن تكون هذه البلدان هي مهد الرسالات وأرض النبوات التي بثّت النور إلى العالم أجمع؟!

. بعد عودتك من أمريكا إلى إيران واطلاعك على التراث الفارسي والإسلامي، هل نستطيع القول بأنك حققت ذاتك من خلال اتكائك على التراث؟

. حقيقة أنا لا أبحث عن التراث خارج الذات، لذلك أنظر إلى نفسي على أنني كائن إنساني يبلغ من العمر ما يزيد على خمسة آلاف عام، فمن لا يستطيع أن يحقق ذاته لن يتمكن من مخاطبة الآخر، فتراثنا على ما يشوبه من نقص وتحريف، هو خلاصة تجارب الآباء والأجداد، لذلك لا يمكننا أبداً التقدم دونه، ولا يمكننا كذلك التوقف عنده.

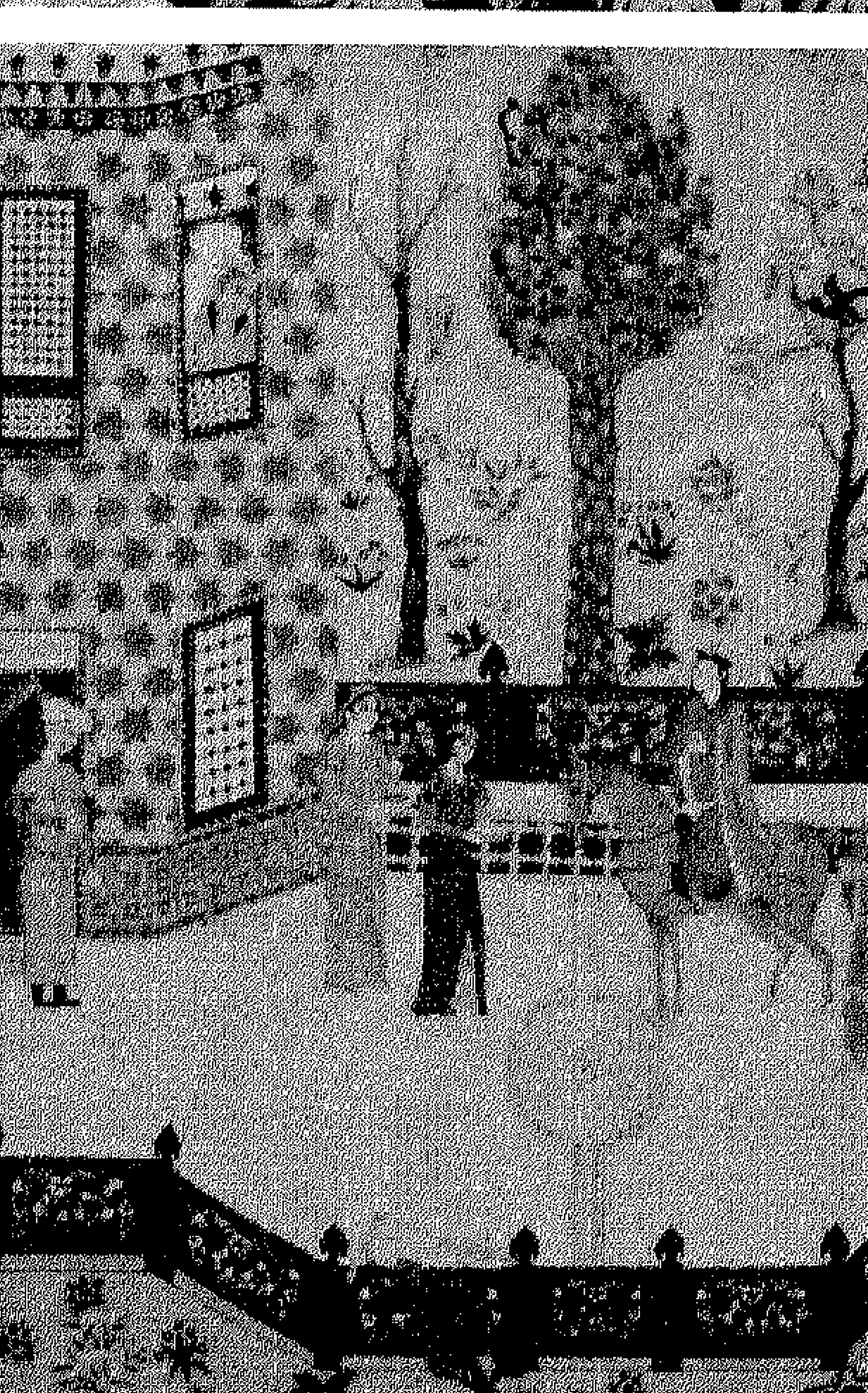
. لنعود إلى الرسم، حيث نلاحظ أنك ترسمين من الخيال والذاكرة إلى حد ما، السؤال: ما مدى المسافة بين الواقع الواقعي، والواقع الفني هنا في لوحاتك؟

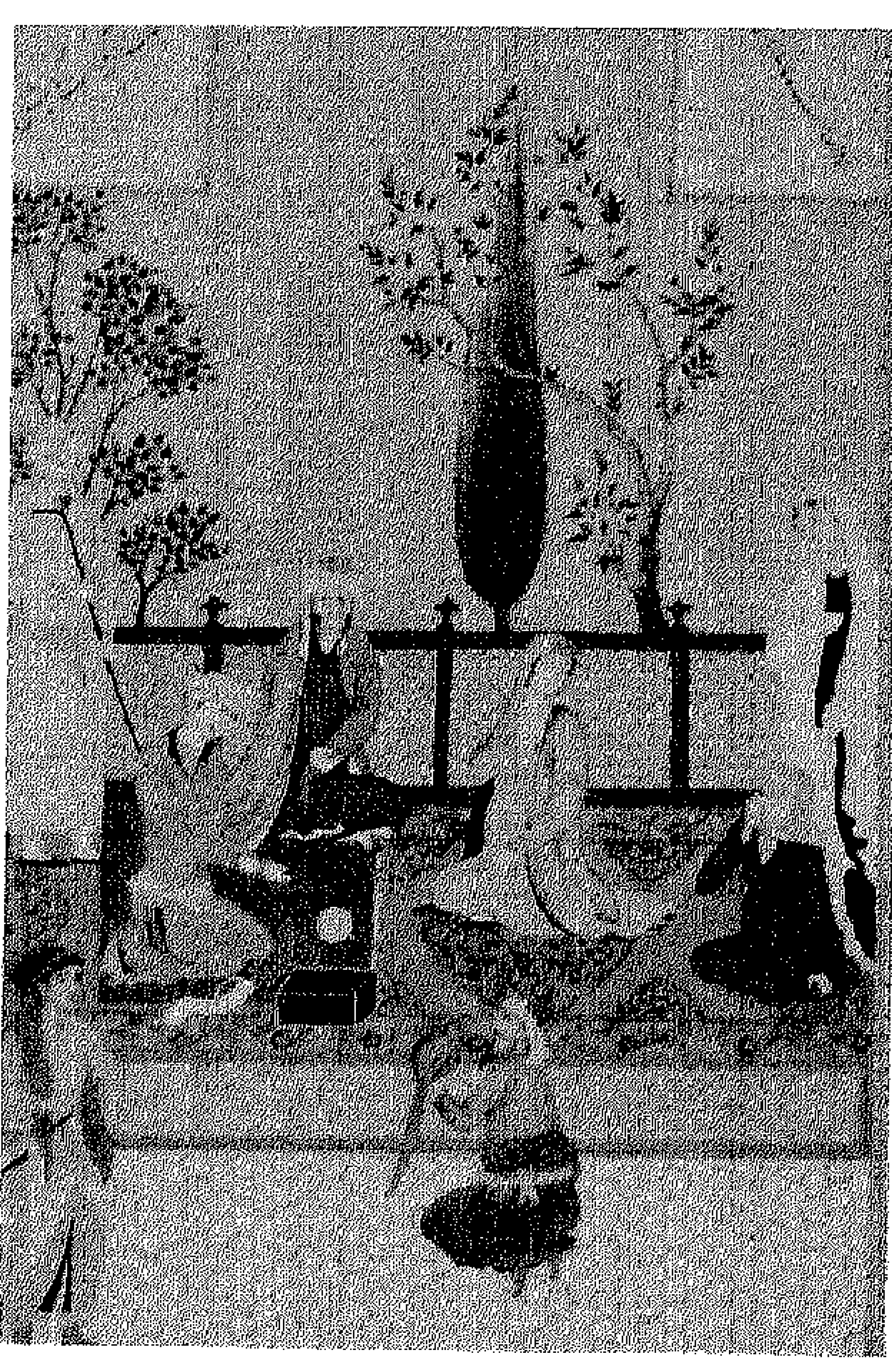
. أعتقد أن العين بقدراتها المحدودة لا تستطيع أن تبصر الكون والأشياء كما هي، فهنالك جوانب في المشاهد البصرية تبقى غائبة وأنا أعتبرها من أكثر الجوانب أهمية، لذلك أسعى لإبرازها حتى لو أدى ذلك للابتعاد عن الواقع، فأنت إذا وقفت أمام جبل ربما تشعر بالرغبة بالتحدي والصعود، وأنا لا أعتقد أن هذا الشعور نابع من داخلنا فقط فللجبل دور فيه، فهو الذي يقدم لك الدعوة للصعود، ويلقنك درساً في الثبات والتواضع والعظمة، كيف أستطيع أن أجعل اللوحة تبوح بما يريد الجبل قوله؟! بالنسبة لي هذا هو التحدي، حتى لو بدا لك هذا الجبل بعيداً عما هو مألوف.

.هل المشاهد البصرية الغائبة التي تسعين لإبرازها.. تتمثل بعالم الأسطورة والفلسفة، وكل ما يقفز بك أبعد من الواقع، السؤال: إلى أي مدى نجحت في التعبير والتجسيد لروح









الأسطورة في لوحاتك؟

. إن الفكرة والأسطورة قادرة حسب اعتقادي على التعبير عن ذاتها لكن كل ما يلزم هو ومضة ضوء بسيطة أو إشارة إليها، ثم أتركها لتخاطب المتلقي بنفسها، فإن كان من هواة الغوص فلن يتردد في قبول الدعوة والدخول إلى عوالمها وإن لم يكن كذلك فسيكفيه الاستمتاع باللمسة الجمالية التي لا تحتاج إلى ترجمان.

. هل الأسطورة بالنسبة لك هي الحكاية التي ترويها الأسطورة نفسها؟

. مما لا شك فيه أن الأسطورة تعبير صارم عن الرغبة الأزلية عند الإنسان في المعرفة والكشف عن كنه الأشياء وتفسير الظواهر التي عجز عن إدراك طبيعتها، لكن لها سحراً لا ينطفئ حتى بعد الاكتشاف، لقد حط الإنسان على القمر واكتشف أنه ليس أكثر من كومة من الصخور والتربة، فهل أوقف ذلك نشوة تأمله، وما رافق هذا التأمل من أساطير وحكايات وتخيلات؟!

. إذاً تمثل الأسطورة بالنسبة لك المعنى أو الحكمة التي تقدمها الأسطورة من خلال القصة التي ترويها؟

. بالتأكيد أن الأسطورة تحمل في طياتها حكماً ومعاني سامية.. لكن الحكاية بحدّ ذاتها تجربة ساحرة، قادرة على مساعدتنا على اكتشاف أسرار خفيفة في النفس البشرية والعقل الجمعي، ورغم ذلك فأول ما يعنيني هو القيمة الجمالية للوحة ثم يأتي البعد المعنوي والفلسفي تالياً.

. أنت تسعين إلى الأسطورة عن طريق اللون والخط والتكوين، وليس عن طريق الكلمة أو الأدب؟ ما رأيك؟

. في تقديري أنها عملية تكاملية، وأنا أستطيع أن أعبر باللون والتكوين عن جوانب في الأسطورة لا تستطيع الكلمة إيصالها والعكس صحيح أيضا، فالفن يتأثر بالأدب ويؤثر به مما يغذي التجربة الإبداعية عموماً.



. لكن كيف تتمثل الأسطورة ضمن الرغبة في تمثل الحداثة أو المعاصرة؟

. السؤال يوحي بوجود تعارض بين تمثل الأسطورة والرغبة في مواكبة الحداثة والمعاصرة، وهذا ما لا تؤيده حتى التجارب الإبداعية المغالية في الحداثة في الغرب، ألا تتفق معي أن هذا التحول الصارخ نحو التجريد والانتزاع والتعبير اللوني المجرد الذي نشهده في الغرب والعالم أجمع يمكن اعتباره دليلاً على عجز الفنان المعاصر عن تفسير الواقع المعقد الذي يحياه في زمن تشابكت فيه الخيوط والرؤى، وتعبيراً عن رفض الفنان الاعتراف بهذا العجز؟! ألا يشبه ذلك حال الإنسان البدائي الذي أعجزه تفسير الظواهر الكونية، والاجتماعية، فنزع إلى الخيال والأسطورة، ليُسكّن تلك الرغبة المتحفزة للمعرفة في داخله، ويواجه واقعه المؤلم بتخيل واقع آخر تتحقق فيه أحلامه وآماله؟!

وأعتقد أن الإنسان هو الإنسان في ماهيته وكينونته الأساسية مهما يبلغ من درجات المعرفة والعلم، وبالعكس فكلما زادت معرفته زادت حياته تعقيداً واشتد ميله نحو الأسطورة وحاجته إليها.

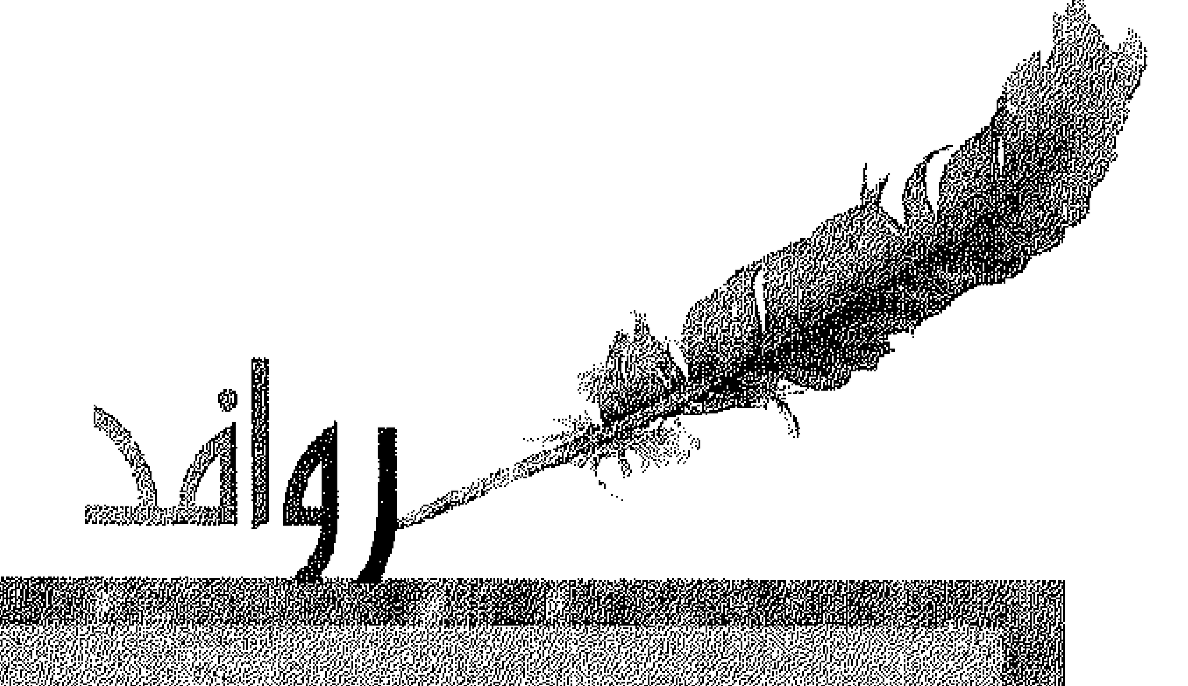
. ضمن هذا السياق، الغرب يتهم العرب والمسلمين بالجنوح الزائد نحو الخيال، حتى درجة الغرق فيه، ما رأيك بذلك؟

. على العكس تماماً، أعتقد أن ما يعنينا اليوم هو الخيال فهو السبيل الأهم إلى الإبداع، أرجو أن نلاحظ أن الغرب هو الذي ينفق الملايين من أجل صناعة الأفلام الخيالية عامة وتلك التي تستحضر الأساطير والحكايات الشرقية خاصة، لقد أنفقت (هوليود) على صناعة تلك الأفلام أكثر مما تنفقه الدول العربية والإسلامية مجتمعة على إحياء تراثها، ثم إن أكثر كتّاب الغرب جماهيرية وشهرة هم أولئك الذين استحضروا روح الشرق وأساطيره في آثارهم، فاليوم يتربع مبدعون مثل " باولو كوئيلو " و " وماركيز " على مبيعات الكتب في العالم، ومعظم كتبهم تزخر بروح الشرق، وتنزع إلى الخيال والأسطورة.

. أخيراً، نلاحظ بأن لك حضوراً مهماً في المشهد التشكيلي الأردني، وهذا واضح من خلال مشاركاتك في المعارض سواء المحلية أو الخارجية... وهنا لا أود أن أسألك عن حضور الفنانة في المشهد التشكيلي الأردني، إنما أود أن أسألك عن حضور الفنانة في المشهد التشكيلي الإيراني؟

. هناك حضور مميز للمرأة في المشهد التشكيلي الإيراني، وهذا ما نتمناه للمرأة الفنانة في الأردن، وهنا لا مجال للمقارنة، فمثلاً الطالبات اللواتي يدرسن الفن التشكيلي في الجامعات الايرانية يفوق عددهن بشكل ملحوظ عدد الطلاب الذكور، كما انه لدينا في اتحاد الرسم الإيراني أكثر من ٣٠٠ من الإناث، بينما عدد الأعضاء الذكور يتجاوز المائتين بقليل، هذا عدا عن اتحاد الخط الإيراني واتحاد الفن التشكيلي المعاصر، وهناك عدد كبير من الفنانات غير الأعضاء في الاتحادات الرسمية.

* ناقد وتشكيلي أردني



تاريخ لم يكتبه المؤرخون


د. مهند مبيضين *

يسود اليوم جدل في أوساط الأكاديميات العالمية حول أقسام التاريخ بين ماهو تاريخي وما هو غير تاريخي، وبين ضرورة الارتقاء في التاريخ إلى مستوى المسألة التاريخية، في حين ناقش اساتذه اردنيون يوم ١٠/٢٤ في ندوة متخصصة الحاجة لاقسام التاريخ.

هنا الفارق، التاريخ عالميا ينتقل من مرحلة ما بعد الماركسية إلى ما بعد بعد الحداثة، ونحن نناقش بعد الحاجات والضرورات، وهنا علينا ان ندرك لماذا فشلنا؟ لكن ذلك لا يعمم فثمة اهتمامات جدية عربية في ضرورة اخراج التاريخ من مجرد الاحتكام إلى الماضي السحيق.

لقد ارتبط في ذهن الناس أن المكتوب هو التاريخ فقط، رغم أنه غالباً مزور ومُبالغ فيه، ولكن ثمة حقيقة في الوعي العربي تجلّت في تقديس المكتوب، وهذا التقديس زاد مع تكرس ظاهرة الدولة الوطنية، ونشأ عن ذلك جهاز كتابي لتقديم الخدمات التاريخية التي تربط بين الحاكم والمحكومين، وأسفر عن ذلك كم هائل من "كتاب تاريخ الدولة" الذين وجهوا المواطن العربي إلى تقديس تاريخ السلطة أو الدولة عبر ما عرف بـ"الوثائق الرسمية"، وبالتالي استقرت الوثيقة كناقل للتاريخ، بالرغم من أن ثمة شعوبا اعتمد المؤرخون على غير الوثيقة في التأريخ لحياتها، مثل إلياذة هوميروس أو الإفادة من الشعر الجاهلي في التأريخ لحياة العرب قبل الإسلام.

المسلمة السائدة أن "أُمّةٌ بلا ذاكرة هي أُمّةٌ بلا تاريخ" وحين نقرأ التاريخ المدون في الوثائق معنى هذا أننا نحيد التاريخ الآخر وهو التاريخ الشفوي، وبرغم أن للأخير أهميته في العالم إلا أنه في حقل الإنسانيات العربية ما زال غير مستقر، وقد بدأ الاهتمام بالتاريخ الشفوي من خلال جهود علمية دولية أدركت أهميته في رصد تحولات الاجتماع الإنساني، وكان فرنان بردويل في كتابه "هوية فرنسا الناس والأشياء" مُدركاً لهذا البعد في إعادة إنتاج الهوية الجمعية، وجاء اهتمام المجلس الدولي للأرشيف به من خلال قسم التاريخ الشفوي ليؤكد هذا الاتجاه، وقد بدأ الاهتمام بهذا التاريخ منذ النصف الثاني من القرن العشرين حيث ركّز التاريخ الشفوي دراسة الماضي من حيث البحث في الخصوصيات والمجتمعات التي لا تعرف الكتابة، أو من خلال البحث عن تاريخ لأولئك "المحجوبين" عن التاريخ.

وإذا كان المؤرخون العرب حاولوا ابتداء من عهد الطبري والسخاوي إحاطة مهنة المؤرخ بنوع من الوقار والترفع عن ذكر الصغائر، فإن الجهد في كتابة التاريخ الشفوي لا يقل صعوبة عن أي نوع آخر، لأنها تستدعي تحديدا للمصطلحات التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ غير مكتوب يعتمد أساساً على مصادر شفوية دون الالتزام بسند، وأول تلك المصطلحات "التاريخ الشفوي" والتقاليد أو الرواية الشفوية.

قوام الكتابة في التاريخ الشفوي هو فعل الاستعادة، فهو العمل الأساسي للتاريخ الشفوي الذي تتوزعه الأغاني والسيَر الشعبية والشعر والملاحم والأمثال...الخ. تلك هي مصادر التاريخ الشفوي، والتي واجهت التهميش في الدوائر الأكاديمية بسبب هالة القداسة للوثائق. يستهدف التاريخ الشفوي حياة الناس البسطاء ومساتير الناس، هو تاريخ القاع، وليس تاريخ الصفوة، والذاكرة الشفوية هي "التاريخ البكر"، هي الأم الفردية أو الجميعة.

يقع كتاب الدكتورة فيحاء عبدالهادي أدوار المرأة الفلسطينية بجزأيه في صلب هذا التقديم، فهو يؤرخ للمرأة الفلسطينية في حقبتين مهمتين خلال عقدي الثلاثينات والأربعينات وبصدور هذا التاريخ الهام عن المرأة الفلسطينية بات ممكناً وضع الفواصل المحددة بين أنشطة المرأة والرجل سياسياً عبر الذاكرة، باختصار شديد، هذا العمل تاريخ لم يكتبه المؤرخون.

تلتفت المؤلفة وفريق البحث الذي ساعدها في انجاز عملها الشاق إلى التاريخ الشفوي للمرأة الفلسطينية، وأدوارها المتعددة في المشاركة السياسية، إذ يتضمن بداية تحديد إطار نظري وتوضيح لآليات عمل المرأة، كما يشمل رصدا وتحديدا للمشاركة السياسية للمرأة الفلسطينية في مرحلة ما قبل ١٩٣٦م.

ويهدف الكتاب بجزأيه إلى الإجابة على سؤال مشاركة المرأة في السياسة عبر أدوارها السياسية والاجتماعية والتمريضية والطبية والتعاونية والعسكرية، ثم يأتي البحث عن أثر انتكاس ثورة عام ١٩٣٩م على المرأة الفلسطينية، ويليها قراءة حضور المرأة في الذاكرة الشعبية، ويتزامن ذلك مع رصد دقيق للتغيرات الاجتماعية التي صاحبت نضال المرأة السياسي من خلال إبراز تغير العادات والتقاليد ويتلو ذلك الحديث عن المقابلات.

يتابع الكتاب في الجزء الثاني دور المرأة الفلسطينية في حقبة ١٩٣٩-١٩٤٧م في قطاعات التربية والثقافة التمريضية والمظاهرات والصدامات التي نشبت بعد قرار التقسيم وهنا ملاحظة هامة تقدمها الرواية الشفوية في رصد هذه الصدامات.

تنقسم الروايات حسب المقابلات التي يقدمها الكتاب إلى أنواع فهي إما تأثيرية بلاغية فيها كلام بلاغي إنشائي افتراضي، أو رواية وإجابة منبثقة من واقع المشاركة مثل حالة "سعاد توفيق" و"بيتي مجج"، وهناك رواية مبنية على فهم الصدام والمشاركة مثل حالة "حلوة جقمان"، وهناك الخيالية الذاتية التي تميل إلى حشد الغرائبي والعجائبي في سبيل تضخيم الصورة مثل حالة "ميمنة القسام".

اعتمدت المقابلات منهجا علميا موحدا، يقدم الشخصية بنظام البطاقة، محددا تاريخ الولادة، وإذا كانت الشخصية توفيت بعد المقابلة يُشار لها كما هو مثال عصام الحسيني، وتوضح البطاقة التعريفية مكان التسجيل، وتاريخ التسجيل، وعنوان الرواية.

---

* كاتب وباحث اردني
mohannad974@yahoo.com

فيلم "القلوب المحترقة" لأحمـ

عاصفة الألم التي تهب من الطفولة !!



لا يمكن للمتلقي وهو يفرغ لتوه من قراءة عمل إبداعي شامخ أو من مشاهدة فيلم عالي المستوى إلا أن يتفاعل إيجابيا مع القيمة الرفيعة لذلك العمل، ولعل الانتشاء الكبير الذي رافق مشاهدتي لفيلم (القلوب المحترقة) للمخرج المغربي أحمد المعنوني. الفائز بالجائزة الكبرى في مهرجان طنجة السينمائي . ، أن يكون الدافع الأقوى للإقدام على هذه القراءة العاشقة.

فهو فيلم يحتفي بالمكان (مدينة فاس) بنفس إيقاع الاحتفاء الذي يخص به قصة الفيلم وشخوصها، جاعلا من الجزئي الصغير عنصرا بانيا للكل الكبير، ومن قصة الفيلم المركزية خيطا يشد باقي قصص المدينة، وعلى حد تعبير المخرج نفسه: "يشتغل فيلم (القلوب المحترقة) على بعدين: الأول يتمثل في ملهاة الحياة اليومية التي تكون في الغالب روتينية ومنسابة. أما البعد الثاني فتراجيدي يخترق الحكاية بكاملها على الرغم من كونه لا يظهر بشكل صارخ".

يعود أمين، المهندس الشاب المقيم بباريس، إلى مدينة فاس لزيارة خاله الذي يشرف على الموت. هذا اللقاء سيمثل بالنسبة



Cinema

د المعنوني

د. عبد السلام المساوي *

لأمين الفرصة الأخيرة لمحاسبة ذلك الشخص الذي تكفل به مباشرة بعد وفاة والدته.

كان من الحتمي أن يتحول هذا اللقاء على فراش الموت إلى مواجهة بسبب الألم والانكسارات التي عاناها أمين في طفولته جراء المعاملة القاسية على يد الخال، و الذي نتج عنها انقطاع كل أشكال التواصل بينهما على مدى أزيد من عشر سنوات.

يعود أمين إذن مثقلا بأسئلة متعلقة بأمه، تحتاج جميعها إلى أجوبة شافية، ويجد نفسه مرغما على الغوص من جديد في ذكريات طفولته الأليمة. وعلى الرغم من الزيارات المتكررة إلى المستشفى حيث يرقد خاله على أمل أن يلتقيه ويتمكن من التحدث إليه، إلا أن أمله الذي يولد كل يوم لم ينفعه في شيء، بل إنه عمق من آلامه وأجج ما كان متواريا خلف مشاعره

الإنسانية الطبيعية لسنوات طويلة. ويتدخل عزيز، وهو حرفي في الصناعة التقليدية، ناصحا صديق طفولته أمين بعدم الحفر في الماضي وتقليب المواجع، لأن الأهم هو التفكير في المستقبل.

وبموت خاله يجد أمين نفسه في حيرة أكبر ويضطر إلى البحث في دواخله عن أجوبة على كل الأسئلة التي تؤرقه.

إن أول انطباع يخرج به متلقي شريط (القلوب المحترقة)، كونه يؤثر كتابة تاريخ المدينة بموسيقاها، فالموسيقى تمتلك تلك القدرة العجيبة على الحفاظ على الذاكرة وتثبيت الذكريات، وخلق نص حكائي مواز يرفع من درجة تعميق الحس الوجداني أكثر من اللغة ذاتها، خصوصا إذا كان الأمر يتعلق بموسيقى الجماعة ذات الطابع الروحي الشفيف الذي يمزج بين الحب والتصوف، قابل للتأويل بحسب مرجعيات المتلقي ونزوعاته الأنتولوجية والاجتماعية والثقافية.

وهذا الأمر ينطبق على المساحات الصوتية من بداية الفيلم إلى آخره، حيث تنوب الأهازيج والابتهالات عن الحوار، أو

تعمل على دعمها وتكميلها بما يضفي على المحتوى أبعادا دلالية شديدة التكثيف والعمق بشكل يشبه كثيرا ما كان يجري في الملاحم الأسطورية التي تمنح الشعر مقود جر الحكاية إلى مطلقها ومنتهاها.

يكتب الفيلم سيرة المدينة من خلال أمكنتها العامة والحميمة، أي الأمكنة العامة المفتوحة كالساحات والأزقة ومعامل الصناعة التقليدية والقرويين والمستشفى والمقبرة. وهي فضاءات تستدعيها تفاصيل حكاية "أمين" بطل الفيلم سواء في زمن طفولته أو بعد عودته من فرنسا إثر مرض خاله، ذلك المرض الذي أودى بحياته. أما الأمكنة الحميمة، فتتمثل في البيت والحمام والزوايا Coins وورشة الحدادة والمسيد (الكتّاب) والقبر. وتعمل قصة الفيلم على إحكام العلاقة بين الفضاءات المفتوحة والفضاءات المغلقة، في سياق ترابط الأحداث أو تنافرها، وفق الحالة النفسية للبطل في المرحلتين معا: مرحلة الطفولة المعذبة، ومرحلة ما بعد العودة من فرنسا التي تبدو أكثر تعذيباً له. بل إنها تمثل المركز الزمني الذي ركز عليه المخرج واستغله فنيا لاسترجاع كل فترات التصدع والألم التي عاشها الطفل "أمين" بعد وفاة والدته. وقد جسد هذا الدور الفنان الشاب هشام بهلول الذي يختزن موهبة هائلة في التشخيص والأداء. حيث يهيمن فيها شبح الملاحقة والمطاردة واتهامه بابن الحرام الذي لا يعرف له نسباً.. فإذا كان أطفال الحي يتتهزون كل فرصة لمطاردته والركض وراءه ورميه بالحجارة والعبارة النابية: "ابن الحرام! ابن الحرام!" فإن خاله الذي تكفل به، لا يجد غضاضة في التنكيل به ورميه بنفس العبارة، بل أكثر من ذلك كان يريد ضمان اشتغاله في ورشة الحدادة بالوقوف عائقا أمام تفوقه الدراسي.

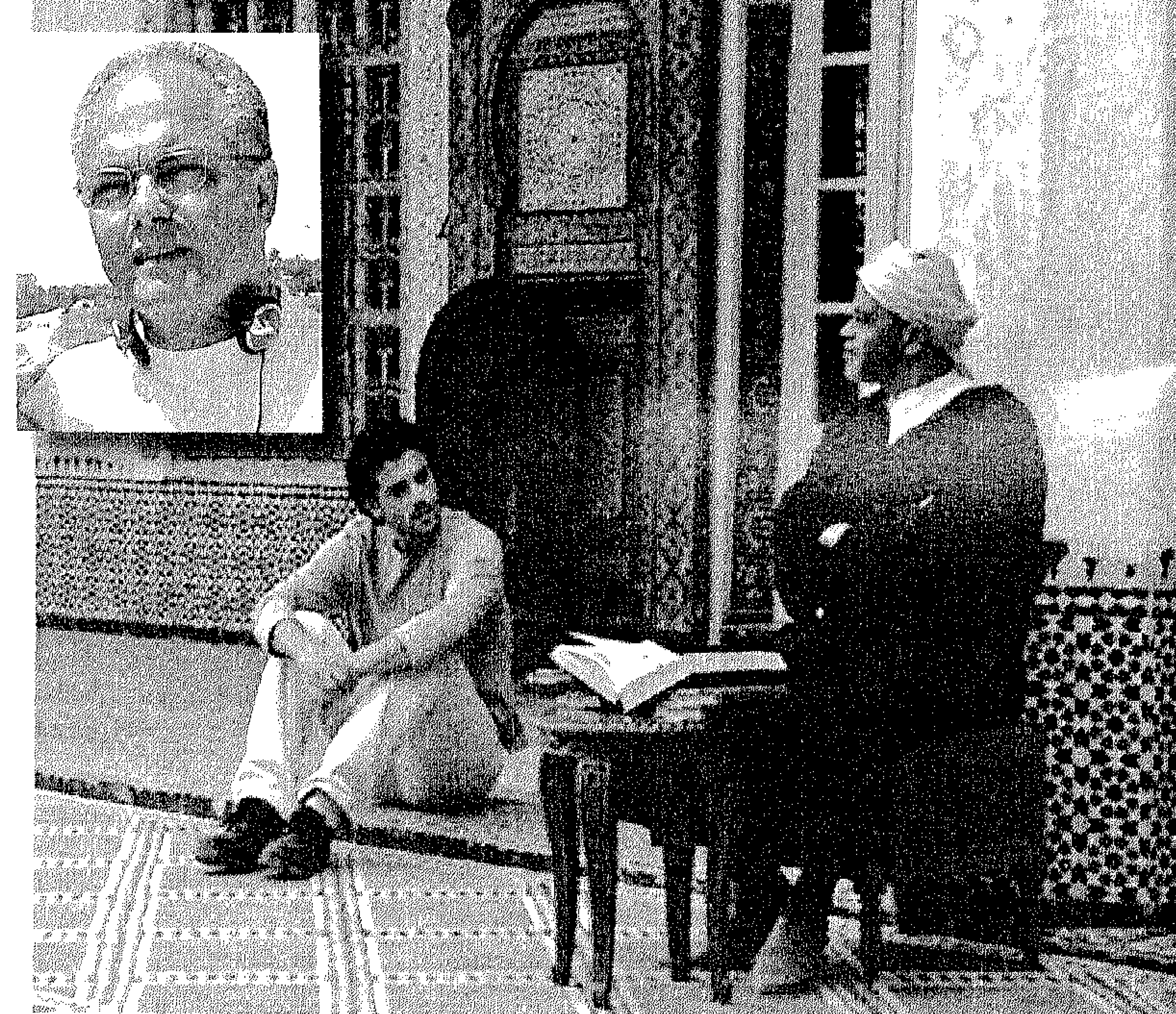
هذا هو الجو النفسي المشحون الذي عاناه بطل قصة الفيلم، فحفر في شخصيته أعطاباً لا حدود لها، عرف المخرج أحمد المعنوني كيف يجسدها عبر تقنياته الفيلمية والرموز العميقة والدالة التي تكشف عن حذقه وعبقريته في المعالجة السينمائية لموضوعات نفسية شديدة التعقيد. ولعل استثماره لمكونات ورشة الحدادة أن يكون إحدى العلامات الأكثر دلالة، فهناك النار المتأججة التي تحول صلابة الحديد إلى مادة رطبة يسهل على الخال تشكيلها، حيث يعتمد المخرج اللقطة الحميمية التي تفصح عن ثلاث أوجه دالة:

- وجه الخال الغاضب والمتطاير شررا وهو يأمر الطفل بمواصلة النفخ بالكير.
- وجه الطفل الشاحب والحامل لكل ملامح الخوف والرعب من اللاقط الحديدي الطويل الذي قد يتحول إلى آلة للعقاب في يد الخال الغاضب.
- وجه النار المحمر العاكس لمشاعر الحقد الكامن في صدر الخال من جهة ولمشاعر الاحتقان والكراهية للخال في صدر الطفل "أمين".

لذلك لن يعجب المتلقي وهو يرى المشهد الذي يقرر فيه الشاب "أمين" التبرع بورشة الحدادة للحدّاد المتجول الذي جسد دوره الفنان محمد السقاط، والاحتفاظ فقط بالملقاط الحديدي الذي يرمز إلى القوة المستبدة والباطشة بطفولته. ولا شك أن في هذا السلوك إيحاء بالرغبة في إتلاف أسباب الخراب الطفولي.

إن تصفية الحساب مع الماضي المؤلم بالنسبة للبطل تمتد قبل هذا المشهد، إلى مشهد المقبرة حين يتم استغلال اللقطة البانورامية لقبور كثيرة متلفعة ببياض هادئ رامز إلى طهارة الموتى ونقائهم، ولعل الهدوء الذي يرافق إيقاع تحرك الكاميرا بين شواهد القبور وتوقفها الملحوظ عند ضريح الولي الذي يعلوها، إمعانٌ في البحث عن لحظة الصفاء والطمأنينة وتمجيد للوحدة الروحية بعيدا عن غابة الأحياء المتوحشة. حتى لكأن الأمر يتعلق بالتمهيد لموت الخال القاسي، ذلك الحدث الذي يتيح للبطل ممارسة تصفية الحساب عن طريق حركة المحو الذي تقوم بها يداه بشكل هستيري فوق سطح القبر يختزل تاريخيا من الألم والحرمان. ويستغل المخرج المساحة الصوتية المتاحة لهذا المشهد المعن في عنفه ليملأها بابتهالات صوفية شديدة الشجن معلنة السيادة المطلقة لله وحده (لا إله إلا الله).

ثمة خاصية أساسية يتميز بها شريط "القلوب المحترقة" لأحمد المعنوني، وتتمثل في انفتاح القصة المركزية على تفاصيل حيوية أخرى، تعمل على إمدادها بمؤثثات داعمة ومساندة تجسدها قيم الصداقة والحب والوفاء من جهة، وضخ نسخ الحياة الروتينية تتبدى فيها مدينة فاس ضاجة بمخزونها العمراني وفنونها وتراثها من جهة أخرى. فهناك شخصية عزيز التي يجسدها الفنان محمد مروازي باحترافية تنبئ بمقدرة هائلة على الأداء، بعضها يرجع إلى الموهبة، وبعضها الآخر يرجع إلى حسن إدارة الممثلين التي يستحق عنها المعنوني كل التنويه، وهي سمة تنطبق على باقي الممثلين في الفيلم: عز العرب الكغاط، أحمد الطيب العلج، أمل الشنة، نادية علمي رفيق بوبكر، محمد الدرهم، خلود، محمد السقاط، محمد المريني وفاطمة مستعد وحسن بوعنان...إلخ حيث يلعب عزيز دور التليين والتنفيس عن صديقه محاولا صرفه عن النبش في ذاكرته وماضيه، بل تغدو هذه الشخصية دالة على التوازن والتسلح بالفن والحب



لمواجهة الحياة.

كما تحضر المرأة الفاسية مقبلة على حياة الغنج والدلال والاستمتاع في الدور والرياض الفسيحة المليئة بالنافورات والنارنج وسقسقات العصافير، في إشارة دالة على الحياة الأخرى المتحضرة التي لا تعكسها الأزقة الضيقة والمعتمة.

ويستحضر الشريط أيضا البعد الروحي والعلمي لمدينة فاس عبر صرحها العتيد جامع القرويين التي يجد فيها البطل المكلوم في طفولته كثيرا من عناصر الدعم والمؤازرة. ففي أبهائها يلتقي بأستاذه القديم الذي يحثه على العودة إلى فرنسا لاستكمال دراسته، ورغم قصر هذا المشهد، فقد تم تكثيفه في حركات وأقوال شخصية الأستاذ التي أداها الفنان القدير أحمد الطيب لعلج بحنكته المعهودة، حيث يعكس المشهد طابع الانفتاح الذي ميز بعض شيوخ القرويين الذين لا يجدون ضيرا في النهل من علوم وثقافة الغرب. وفي أبهائها يلتقي بشخصية الفقيه الشاعر التي يجسدها الفنان محمد الدرهم، والذي ينجح في تنبيه البطل إلى علته ودوائها القريب منه، وفي هذا المشهد يتم التوسل بالشعر وقدرته على ملء فجوات الذات، من خلال البيت الذي يكرر الفقيه إنشاده :

دواؤك فيك وما تبصر
وداؤك منك وما تشعر

من جهة أخرى يستثمر المخرج بعض الرموز الكامنة في أدغال الذات وعوالمها الخفية، مثلما يحدث مع رمز الماء الذي يُستحضر للدلالة على الرغبة في إطفاء نيران الملتهبة في وجدان البطل؛ ويظهر ذلك في المشاهد التي يعمد فيها إلى رش وجهه أو جسده كله كلما تأجج شعوره بالألم. والماء يمثل الوجه المقابل للنار في ورشة الحدادة التي يمتلكها خاله. حيث يلجأ إليها المخرج كلما تعلق الأمر بنقل أحاسيس البطل إلى إطار الصورة السينمائية، كأداة تعبيرية فيلمية ملائمة. وهي بذلك تشكل رمزا لا يكتفي بمجرد دلالته الأيقونية، بل تكون له امتدادات مستمرة؛ فطوال مشاهد الفيلم، وخلال استرجاع حياة الخال في طفولة "أمين" نجد أن نيران الورشة لا تليّن إلا الحديد الذي يتحول تحت مطرقة الخال القاسي إلى شبابيك بما لها من دلالات الحجب والمنع والإعاقة.

ثمة قيمة إنسانية رفيعة يخلص إليها الفيلم، تتمثل في النضال البطولي الذي خاضه الطفل للخروج من الوضعية الصعبة التي حاصره فيها خاله الراغب في استغلاله اقتصاديا عن طريق منعه من الدراسة رغم تفوقه فيها. وحاصره فيها المجتمع بتقاليده التي لا تجد بأساً في عقاب طفل أراده القدر أن يكون مجهول النسب. وهو نضال مسنودٌ بما تتيحه الحياة من فرص العثور على أصدقاء أوفياء، تشير - هنا - إلى مؤازرة صديقه عزيز له في مواجهة عاصفة الألم القادمة من الطفولة إلى الشباب، والتي من خلالها تؤول عودة الشاب أمين من باريس إلى فاس بأنها لم تكن لأجل الوقوف إلى جانب الخال المحتضر، بل كانت من أجل تصفية الحساب مع جروح الماضي وعذاباته المحفورة في القلب والذاكرة. كما يمكن الإشارة إلى علاقة الحب التي ربطها أمين مع الشابة التي لعبت دورها الممثلة أمل الستة.

كل ذلك ساهم في استعادة الشعور بالطمأنينة، وهي ذات الطمأنينة التي تغمر معظم شخصيات الفيلم في المشهد الختامي الذي أراده المخرج أن يكون احتفالا جماعيا يندمج عبره الكل في رقصة "أحيدوس"، حيث تستعرض الكاميرا الوجوه الطافحة بالسعادة والأجساد المهتزة على إيقاع وغناء أمازيغي ينتمي إلى بعض الأقاليم القريبة من مدينة فاس العريقة.

تأسيسا على ما سبق يمكن اعتبار فيلم "القلوب المحترقة" للمخرج المغربي أحمد المعنوني تحفة سينمائية تنضاف إلى سجله السينمائي الرصين الذي يعول فيه على الندرة الجيدة لا على التراكم التافه، فأعماله تلقى دائما الحفاوة والتتويج في المهرجانات الدولية المعروفة، ويكفي أن نستشهد بفيلميه الروائيين الطويلين: "اليام – اليام" ١٩٧٨ و"الحال" ١٩٨٢ وما خلفاه من أصداء وردود فعل إيجابية. ويأتي فيلمه الجديد (القلوب المحترقة) ٢٠٠٧؛ ليؤكد رصانة هذه التجربة السينمائية وخطواتها المحسوبة التي تنجح في جعل الفيلم عملا فنيا تتكامل فيه باقي الفنون، لينجلي الأمر في الأخير عن تركيبة كيميائية، تخاطب عين المتلقي وسمعه، فيما هي تتغلغل في أعماق وجدانه وروحه. ولعل ما يمكن استخلاصه من عناصر القوة في (القلوب المحترقة) ما يلي:

- فيلم نجح في نقل الموسيقى إلى موضع الحوار، ونقل الحوار إلى موضع الموسيقى، وأزال كل فجوة بين المكونين، خالقا، بذلك، لغة ثالثة تندمج فيها كل العلامات التواصلية.
- فيلم عرف كيف يستغل درجات الضوء والظلال ومستويات الألوان، كي تخرج مدينة فاس العتيقة صافية في عريها، وضاجةً بدكنة الأسوار المتآكلة والأبواب المجروحة، تاركاً للمتلقي أن يتوسل بفرشاة الخيال لإضاءة وتلوين كل الثغرات الباقية.
- فيلم لا يحتمل فيه أي مشهد أي حذف، ولا يقبل أي دور فيه أي استبعاد، إذ تتبدى فيه الشخوص عائلة واحدة؛ فما يبعده دم القرابة، تقربه أمشاج القوة المركوزة في الرموز المتسامية.

وأخيرا، فهو الفيلم الذي استطاع أن يحررنا من آثار الكي الموشوم على جسد الطفولة مستنجدا في ذلك بالشعر والتشكيل والموسيقى الصوفية، وبالرقص الذي يختبر ارتباك الحركة في مواجهة كابوس اللاانتماء.

---

* شاعر وناقد من المغرب

فيلم (الطريق إلى جهنم) للمخرج سام ميندس

تعرية العالم عبر عيني طفل عاصفة الألم التي تهب من الطفولة !!

إبراهيم نصر الله *

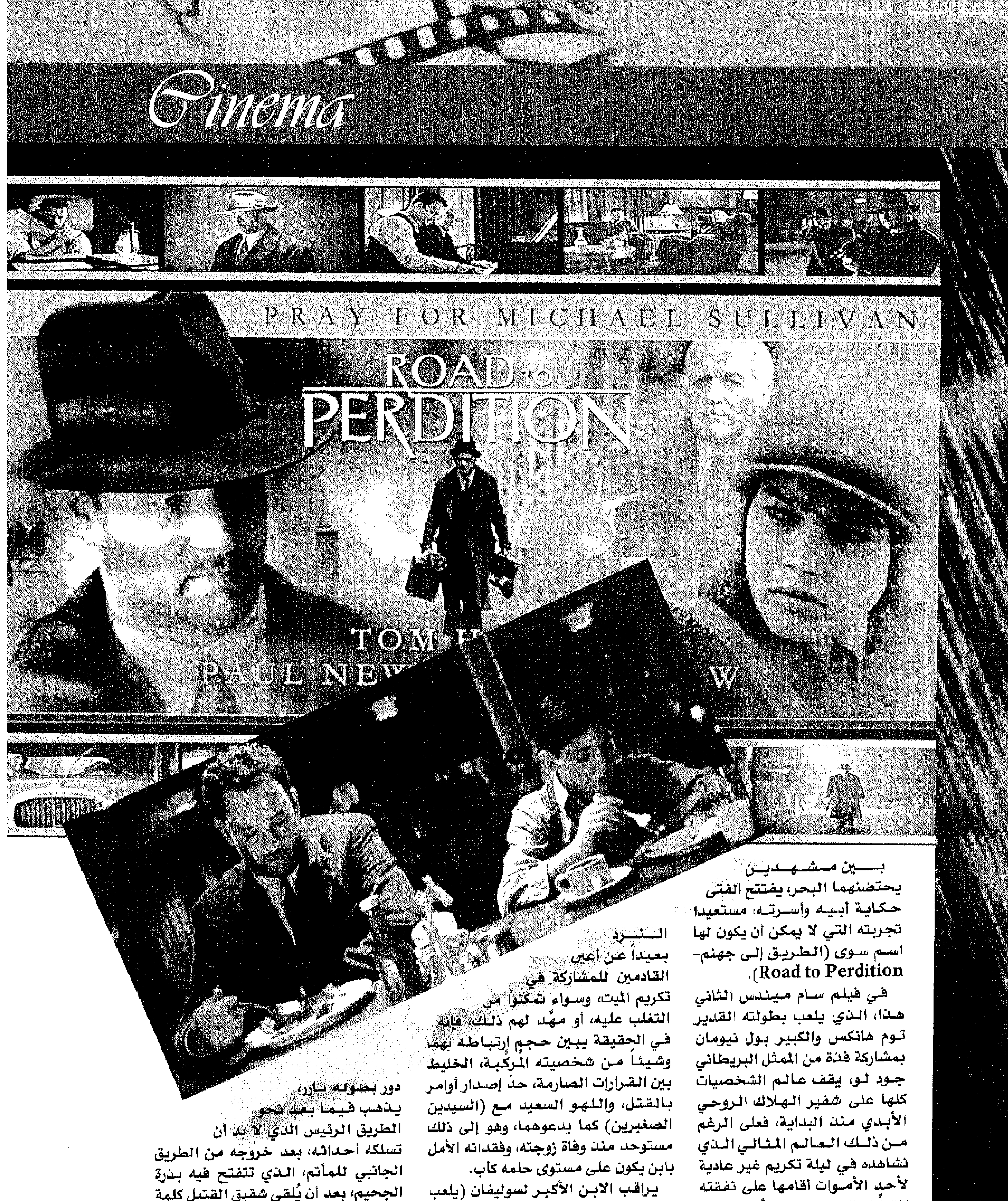
(كثرت الروايات حول مايكل سوليفان.. البعض كان يقول إنه كان رجلا صالحا، والبعض كان يقول لا خير فيه، لقد أمضيت معه ستة أسابيع شتاء عام ١٩٣٠.. وهذه قصتنا).

OR
EL SULLIVAN.

TOM HANKS
PAUL NEWMAN JUDE LAW

ROAD TO PERDITION

FROM THE DIRECTOR OF *AMERICAN BEAUTY*



بين مشهدين يحتضنهما البحر، يفتتح الفتى حكاية أبيه وأسرته، مستعيدا تجربته التي لا يمكن أن يكون لها اسم سوى (الطريق إلى جهنم- Road to Perdition).

في فيلم سام ميندس الثاني هذا، الذي يلعب بطولته القدير توم هانكس والكبير بول نيومان بمشاركة فذة من الممثل البريطاني جود لو، يقف عالم الشخصيات كلها على شفير الهلاك الروحي الأبدي منذ البداية، فعلى الرغم من ذلك العالم المثالي الذي نشاهده في ليلة تكريم غير عادية لأحد الأموات أقامها على نفقته المتنفذ الكبير ورجل الأعمال غير المشروعة (جون روني) ويؤدي الدور بول نيومان، (سنكتشف فيما بعد أنه هو من أمر بقتله على خلفية اختلاس أموال منه) وإلى ذلك المشهد الجميل والأخاذ حين يلتقي جون روني العجوز بطفلي مايكل سوليفان - توم هانكس، اللذين يعتبرهما حفيديه، لأنه من ربى أباهما واتخذه ابنا ثانياً.

ينفرد جون روني بهما، يلعبون النرد بعيداً عن أعين القادمين للمشاركة في تكريم الميت، وسواء تمكنوا من التغلب عليه، أو مهّد لهم ذلك، فإنه في الحقيقة يبين حجم إرتباطه بهم وشيئاً من شخصيته المركبة، الخليط بين القرارات الصارمة، حدّ إصدار أوامر بالقتل، واللهو السعيد مع (السيدين الصغيرين) كما يدعوهما، وهو إلى ذلك مستوحد منذ وفاة زوجته، وفقدانه الأمل بابن يكون على مستوى حلمه كأب.

يراقب الابن الأكبر لسوليفان (يلعب الدور تايلور هويشلين) ذوبان الثلج، الذي وضع للحفاظ أطول مدة ممكنة على جثة الميت، وهو يتجمّع قطرات ماء في وعاء صغير أسفل النعش، وفي ذلك إشارة ذكية لأحداث كثيرة ستملأ الفيلم كاشفة ما تحت هذا الطبقة السميكة من الجليد. وليست مصادفة أن هذا الصبي بالذات هو من سيرى ذلك.

لكن الفيلم الذي يصوره (كونراد هال) بعناية غير عادية وفي أجواء ممطرة، مع موسيقى توماس نيومان التي تلعب دور بطوله بارز، يذهب فيما بعد نحو الطريق الرئيس الذي لا بد أن تسلكه أحداثه، بعد خروجه من الطريق الجانبي للمأتم، الذي تتفتح فيه بذرة الجحيم، بعد أن يُلقي شقيق القتيل كلمة مفاجئة، يتهم فيها (جون روني) بأنه يلعب دور السماء في الأرض، يعطي ويأخذ كما يشاء.

وإذا ما عدنا لأسرة مايكل، فإننا نراها تلك الأسرة التي تتمتع بغاية الانضباط، والمشهد الذي يتكرر مرتين بصورتين مختلفتين هو مشهد الإفطار، ويعكس المشهد الأول بانضباطيته، بالتأكيد، شخصية الأب أكثر مما يعكس شخصيات الأسرة التي لا يعرف ابناها طبيعة العمل الذي يمارسه والدهما.



فيلم (الطريق إلى جهنم)

يسأل بيتر الصغير أخاه: ماذا يعمل والدنا؟

- إنه يقوم بمهمات لصالح جون روني. وأحيانا حتى (الرئيس) يرسله في مهمات خاصة.. فهو بطل حرب.

في حين سيعكس المشهد الثاني تفتّت هذا النظام على يد الصبي. الابن الأكبر، بعد أن يشهد بعينيه طبيعة عمل والده؛ حين يختفي تحت المقعد الخلفي للسيارة ويشاهد والده يُشارك بعملية قتل ذلك المستَخدم الذي تطاول على جون روني.

اكتشاف الولد متلصصاً، يُغيّر أحداث الفيلم، وينقل هذه الأسرار التي كانت تختفي في الظلال إلى العلن دفعة واحدة.

حاجة الفتى للمعرفة؛ هي بداية طريق طويل، سيضطر رغم صغر سنه، (١٢) عاما، أن يخوض فيه ويعبر فصلا طويلا من الجحيم برفقة والده شاهداً على تساقط الجميع قتلى على هذا الطريق..

لكن المخرج لا يقدم الصبي ناصعا، بل ومنذ المشهد الأول يصوره يسرق قطعة حلوى من محل تجاري؛ بمعنى أنه يصوره طفلا لا أكثر.

يبدو فيلم ميندس المخرج المسرحي اللامع أصلا، والذي دخل الحياة السينمائية بقوة مع أول أفلامه (الجمال الأمريكي) ليحتل مكانة أولى في صفوف المخرجين الكبار، وليحقق ما تمناه كثيرون على مدى سنوات وسنوات، يبدو فيلم ميندس هذا مشغولا بخبرة حائك ماهر للمَشاهد، ودقة هائلة في ضبط إيقاع الزمن، واكتمال الأجواء التي تضمن البعد الأكثر عمقا لما يدور من أحداث أمام الكاميرا. وهو باختياره فصل شتاء غزير الأمطار، والتصوير الداكن الذي تغلب عليه المشاهد الليلية، وتلك الملابس بألوانها الغامقة التي سادت في تلك الفترة، حيث أحداث الفيلم تتوالى في مطلع ثلاثينات القرن الماضي وزمن الكساد وسطوة شيكاغو وعصابات آل كابوني والحرّاس الضخام والياقات المنتصبة تغطي الأعناق والأمطار الساقطة غزيرةً بشكل عمودي باستمرار، كل ذلك يجعل من فيلمه مساحة بصرية صالحة للتأمل ويحيل الفيلم إلى نمط

آخر من الأفلام التي تستعير شكلا ما، هو نمط أفلام العصابات هنا، لكنه ينتمي لفن إنساني عميق؛ ولعل هذا يستدعي فيلم مايكل مان الذي أخرجه قبل سنوات، ونعني فيلم (حرارة) الذي لعب دورَي البطولة فيه كل من آل باتشينو وروبرت دي نيرو في أجواء عصابات السطو في نهايات القرن العشرين.

تبدو العلاقة بين مايكل سوليفان وولديه في مشهدين مكثفين، وميندس يلعب ويستغل هذه الكثافة إلى أقصى حد، موازية لعلاقة جون روني بولده بالتبني مايكل، وولده الثاني الحقيقي كونر روني (يلعب الدور الممثل دانيال كاريج)، ولكن كونر هذا، والذي يظهر دائما أقل مستوى من العبء الملقى عليه، سواء باستهتاره أو بأمراضه الصغيرة بدءا بالغيرة من مايكل والخفة التي لا تليق به أو بمكانة أبيه وانتهاء بعدم مسؤوليته التي تجبر والده على توجيه الإهانة له أمام جمْع كبير من رجال العصابات. وفي هذا يبدو الولدان رغم فارق السن الهائل بينهما أنهما يخطّان سيرة المستقبل لوالديهما، الأول بفضولية الصبي، والثاني ببروده ودمويته الرابضتين خلف ابتسامته، وكرهه لطفلي مايكل، الذي سيظهر فيما بعد أنه موجّه لوالدهما في الحقيقة، والدهما الذي يحبه جون روني أكثر منه رغم كونه الابن الحقيقي.

في حفل تكريم الميت يجلس جون روني ومايكل سوليفان يعزفان مقطوعة موسيقية معا على بيانو واحد، والمشهد جميل وساحر، بحيث يقع كل من في الصالة الكبرى أسير فتنته، في الوقت الذي يقف كونر الابن الحقيقي يراقب المشهد، وحين يصفق الجميع، نجده يواصل عقد يديه حول جسده، ويبتسم ابتسامته تلك.

هنا يسأل بيتر الصغير كونر: لماذا أراك تبتسم دائما ؟

فيرد: لأن هذا يثير الهستيريا.

يجرّ الفتى الصغير والده إلى طريق الهلاك، حين يكتشف طبيعة عمله، ويتّخذ كونر ابن جون روني ذلك ذريعة لتصفية الأسرة بأكملها، لضمان إسكات الشاهد إلى الأبد.

إن الرغبة في الانتقام بسبب الغيرة هي التي تدفعه إلى قتل الابن الأصغر (معتقدا أنه الشاهد) ووالدته في الحمام، لكنه حين يخرج سعيدا بالنتيجة؛ يكون الصبي الشاهد في الجوار شاهداً على جريمة أخرى: يرى وميض الرصاصتين القاتلتين عبر النافذة، ويرى القاتل فيما بعد يعدّل ملابسه عند مدخل الباب ناشراً ابتسامته الباردة باطمئنان، فهو على يقين أيضا من أن مايكل سوليفان نفسه سيكون قد قُتل في تلك اللحظات، بعد أن حمّله رسالة إلى أحد أصحاب الملاهي الغارقين في الدين المستحق لجون روني، وكتب فيها ما يذكرنا بالرسالة التي حملها الشاعر العربي طرفة بن العبد ذات يوم والتي تقول: إذا وصلك حامل كتابي هذا فاقطع رأسه. أما رسالة الشقيق القاتل فهي: أقتل مايكل وستعفى من كل ديونك. لكن مايكل المحترف الهادئ الذي يستطيع التصرّف في مواقف حاسمة كهذه يحسم الموقف بقتل رجل الملهى وحارسه.

في هذين المشهدين يتنقل المخرج بين المكانين في لقطات متتابعة، ويرينا الحدثين متوازيين في لحظة وقوعهما، وهو بذلك يرفع وتيرة الأحداث تصعيداً.

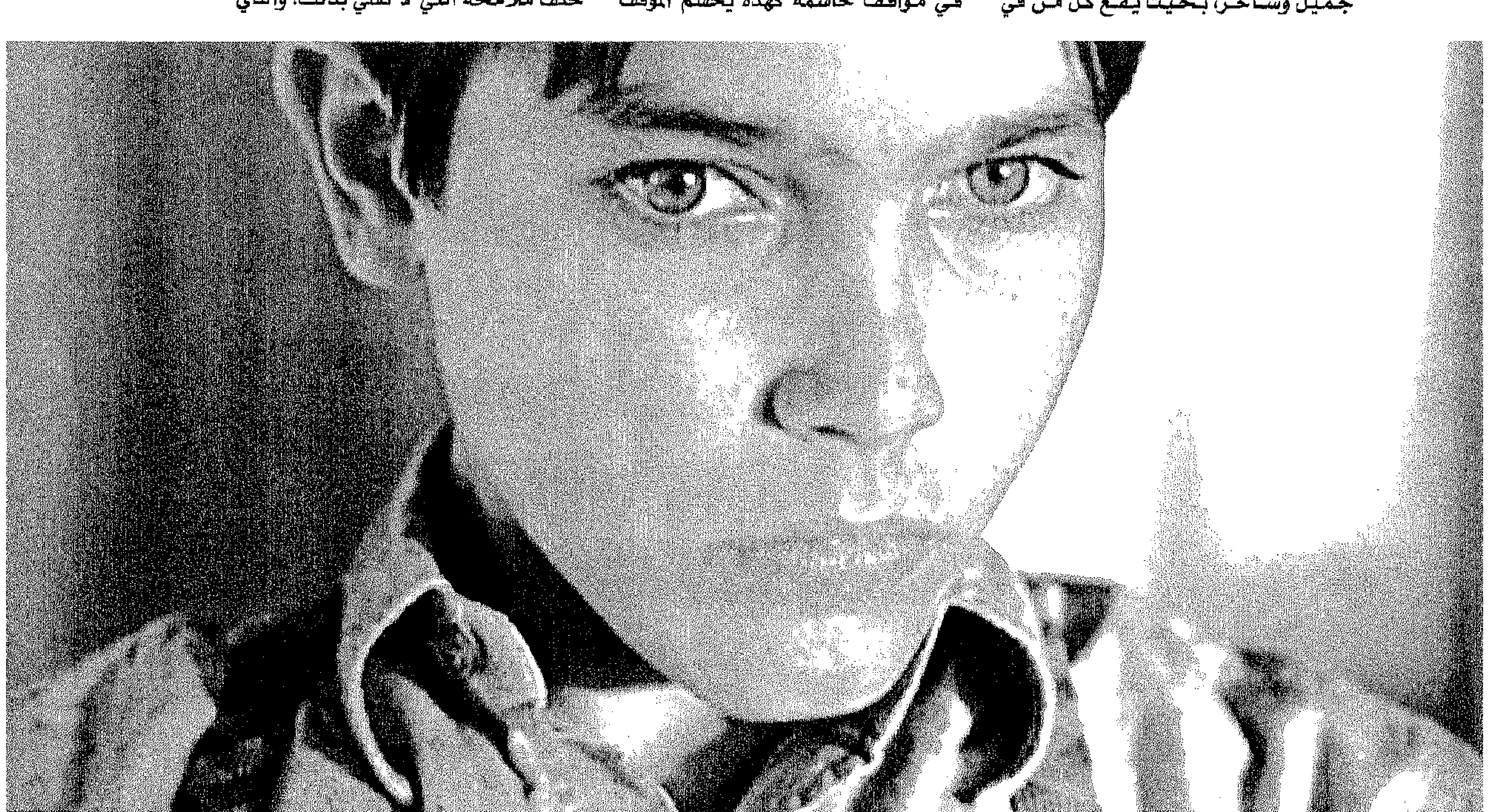
المعادلة الصعبة الأخرى في الفيلم، تكمن في تعلّق جون روني بابنه الحقيقي رغم مساوئه، وتعلقه بابنه الذي رباه مايكل، والذي يعتبره مثالا، وبين خياره الذي لا بد منه لحماية حياة كونر وتردده في اتخاذ قرار تصفية مايكل.

يهتف أكثر من مرة: كان الله في عوننا.

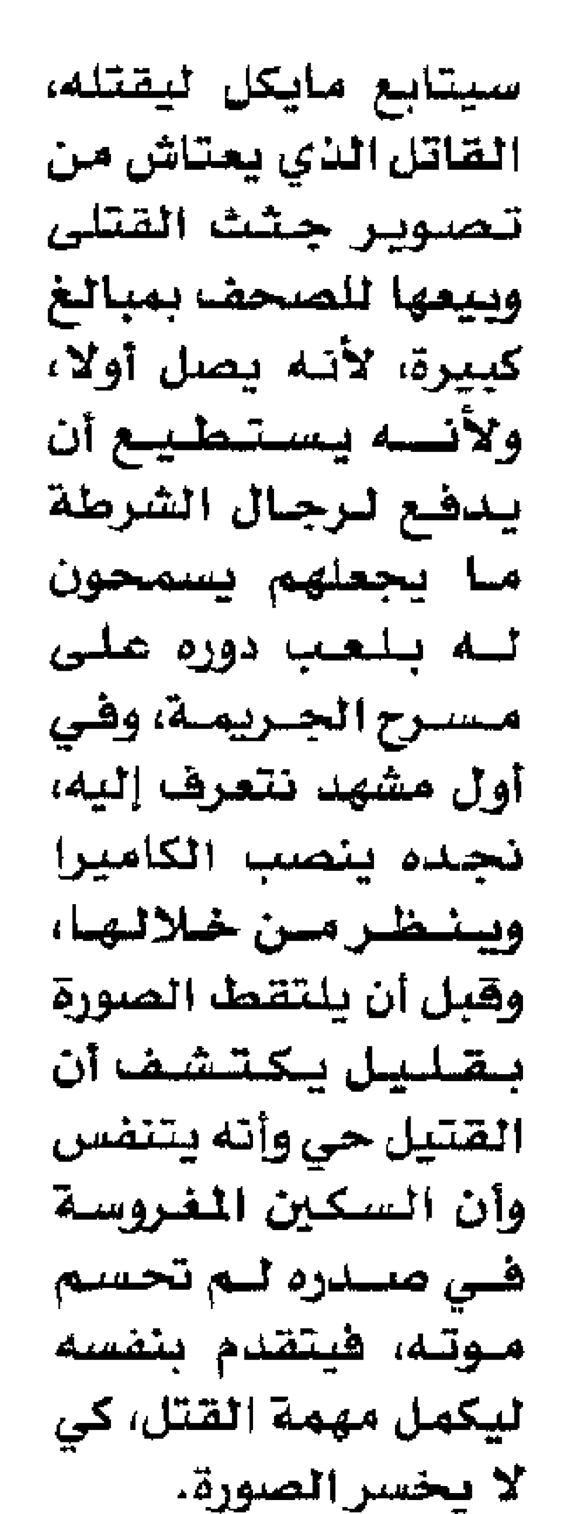
هكذا نجد الاثنين، جون روني وكذلك مايكل يلجآن إلى رجل عصابات في شيكاغو لإيجاد حل لمعضلة لا يستطيعان حلها..

مايكل يعرض عليه أن يعمل لديه مدى العمر مقابل أن يسمح له بقتل قاتل أسرته، فيرد هذا بأن الأمر مستحيل، لأن هنالك شيئاً أكبر من الجميع يسمى المصالح، وإذا ما فتحتَ هذا الباب فستدخله وحدك. أما جون روني الذي نكتشف أنه في الغرفة المجاورة طوال الوقت، بل والذي يسمع ما يدور يرفض طلب ابنه بأن تتم تصفية مايكل فورا وقبل خروجه من المبنى. وكحل وسط، يوافق جون روني على تصفية مايكل، على ألا يلحق أي مكروه بالفتى الصغير ابنه، الذي بات رفيق رحلته والشاهد الذي لا بد منه على عصر الدماء هذا.

كل المشاعر في الفيلم متضاربة، باستثناء مشاعر الابن القاتل، والقاتل الآخر المأجور الذي يبدو أكثر دموية خلف ملامحه التي لا تشي بذلك، والذي







سيتابع مايكل ليقتله، القاتل الذي يعتاش من تصوير جثث القتلى وبيعها للصحف بمبالغ كبيرة، لأنه يصل أولاً، ولأنه يستطيع أن يدفع لرجال الشرطة ما يجعلهم يسمحون له بلعب دوره على مسرح الجريمة، وفي أول مشهد نتعرف إليه، نجده ينصب الكاميرا وينظر من خلالها، وقبل أن يلتقط الصورة بقليل يكتشف أن القتيل حي وأنه يتنفس وأن السكين المغروسة في صدره لم تحسم موته، فيتقدم بنفسه ليكمل مهمة القتل، كي لا يخسر الصورة.

لا شك أن هذا المشهد واحد من أهم وأكبر مشاهد الفيلم، وأكثرها دلالة، لأنه في الحقيقة يقدّم لنا شخصية القاتل السّادي الذي يزهق الأرواح بدم بارد وليس لكلمة الرحمة في قاموسه مكان.

من الأشياء التي لا بد من الإشارة إليها هنا، أن مايكل سوليفان، الذي يبدو قاتلا يتمتّع بهدوء غير عادي، وقدرة غير عادية على تصفية خصومه، ليس نمطا من أنماط أبطال أفلام الحركة الذين لا يُقهرون، أمثال ويلس، ستالوني، شوارزينغر والأبطال الجدد الذين لا تكل السينما الأمريكية من ضخّهم في عصر القوة الأمريكية المتسلطة هذا.

مايكل سوليفان، قاتل يعمل بحرفية الرجل الذي يعرف مهماته، وينفذها بصمت، لأنها أشبه ما تكون بأي وظيفة أخرى تساعده على مواصلة العيش، ولا يبدو عليه أنه فخور بما يقوم به أبداً، حد أن عائلته لا تعرف ما يقوم به، باستثناء امرأته ربما. لقد بـرَّدَ ميندس شخصية مايكل كثيراً، بحيث بدت ملائمة جدا لأن يؤديها ممثل مثل توم هانكس الذي لم يسبق أن رأيناه في أفلام من هذا النوع، باستثناء (إنقاذ الجندي ريان) تلك الشخصية المعذبة بالحرب وما تقترفه يداها.

هذا الهدوء المعمّق، سمة بارزة أيضاً لشخصية بول نيومان في دور الرجل المسيطر ذي الشخصية الأخاذة لممثل كبير تجاوز السبعين، وهو يؤدي دورا من أجمل وأعمق أدواره منذ زمن طويل. يقول ميندس في حوار معه: عندما ذهبت لمشاهدة الفيلم في نيويورك ورأيت اسمي بجانب اسم بول نيومان صرخت: يا إلهي بول نيومان يمثل في فيلمي؟! ويضيف: حين ظهر نيومان في أول أيام التصوير تجمّد كل العاملين في الموقع في أماكنهم.

ولعل وصف ميندس النبيل لممثل عملاق، ليس بعيدا عن ذلك الحسّ الذي ينتاب المشاهد، سواء كان يعرف تاريخ بول نيومان الحافل كواحد من كبار الممثلين السينمائيين أو كان يشاهده للمرة الأولى، فهنا شخصية تُدرك أنها وضعتْ قدمها على أول طريق الجحيم، وبالقدر الذي تنشد النجاة بالقدر الذي تسعى ليأخذ القدر حصته كاملة باستسلام غريب (الشيء الوحيد الذي لا أشك فيه أن أيّاً منّا لن يرى الجنة) يقول لسوليفان في إحدى المرات. ولعل مشهد قيام مايكل بقتله تحت المطر الذي لم يكن كافياً لغسل ذنوبه، هو المشهد الثاني الكبير في الفيلم، المشهد الذي يشي بمخرج كبير خلف الكاميرا؛ ففي الوقت الذي يبدأ رجال نيومان بالتساقط واحداً إثر آخر في تلك الليلة، ولا يرى المشاهد سوى وميض رشاش مايكل، دون أن يسمع دوي رصاصاته، ويراهم يتساقطون بصمت مرعب في الليل على مرأى البشر الذين يطلّون من النوافذ يشاهدون بصمت أيضا، نرى جون روني مستندا بيده إلى حافة السيارة، ينظر في الاتجاه الآخر الذي يأتي منه الرصاص، دون أن يتحرك أبداً، ورغم أن رجلاً مثله لا يمكن إلا أن يكون ثمة مسدس على خاصرته أو تحت إبطه، إلا أنه يواصل وقوفه إلى النهاية. وعندما يتقدم مايكل، وروني يعرف أنه هو لا غيره، لا يفعل شيئا سوى أن يستدير ليراه للمرة الأخيرة.

- يسرني أن تكون أنت. يقول لمايكل.

وفي اللقطات التالية تبرز عبقرية ميندس، إذ نرى وجه مايكل المُعذّب، ونسمع انفجار الرصاصات ونرى وميضها، بعد أن كنا لا نشاهد سوى الوميض أثناء قتله للرجال الآخرين.

ولكن ما الذي أراد ميندس أن يقوله هنا، حين حجب صوت الرصاص في بداية المشهد، وأطلقه مدويا في نهايته، ربما كان يريد القول إن مايكل كان يقتل أولئك الحرّاس لأن عليه أن يقتلهم أولا، ولا خيار له سوى ذلك، ولأنه لا يُكنّ حقدا شخصياً تجاه أي منهم، فإن صوت الرصاص لم يكن ضروريا، لأنه ليس المعادل الموضوعي لحجم الحقد الذي أصبح يكنّه للرجل الذي يحمي قاتل أسرته، ولذا فإن صوت الرصاص هو حدّ فاصل بين مرحلتين في الفيلم، مرحلة التغاضي عن دور جون روني في مذبحة القتل والحماية، ومرحلة تحميله المسؤولية، والوصول إلى القاتل بأي ثمن، ولم يكن هناك بدّ من أن يتخطى الستار الحديدي الذي يحتمي القاتل به.

لكن مايكل خلال ذلك كله لا يدّخر وسعا لدفع روني لتسليم ابنه القاتل له، فيشنّ حملة سطو بمساعدة الصبي الذي علّمه قيادة السيارة على عجل، على بنوك كثيرة تحتفظ بأموال العصابة، وهو يدرك أن مالهم أعزّ عليهم من أبنائهم، ورغم أنه يثبت لروني أن ولده هو السارق الحقيقي لأمواله حين يدفع بالمستندات التي حصل عليها إليه، إلا أن الأب يفاجئ مايكل: أو تظنني لا أعرف هذا؟!

لعل هذا المشهد هو البداية التي حوّلتْ مسار مشاعر مايكل تجاه الرجل الذي رباه، وبداية إدراكه أن الوصول إلى القاتل لا يمكن أن يتم إلا على جثة جون روني بالذات.

تتماهى صورة الابن القاتل كثيرا مع شخصية المصوّر القاتل، فهما من طينة واحدة، رغم أن مشهداً واحداً لا يجمعهما، إذ يبدو كل منهما صاحب شخصية ثلجية لا تستطيع التوقف إن لم تبلغ خط النهاية مهما حدث.

فرغم أن مايكل استطاع بعد قتل جون روني أن يعقد صفقة تمكّنه من قتل القاتل المحتمي برجل العصابة في شيكاغو، ويمهد له الثاني الطريق بحيث يتمكن من الوصول إليه أثناء استحمامه في الجناح الذي يتخذه ملجأ في الفندق، فيقتله

فيلم (الطريق إلى جهنم)



بهدوء ودون كلام في المكان الذي سبق للقاتل أن قتل أسرته فيه (الحمّام) حين كانت الأم تحمم بيتر الصغير، رغم ذلك، نجد أن القاتل المصوِّر قد أصبح حراً خارج اللعبة، وممتلكاً أسباب استمرارها، بعد أن نجح مايكل بإصابته في وجهه في واحدة من المرات التي حصلت فيها مواجهة بينهما، وتشوهت ملامحه بسبب هذه الإصابة، ولذا يتحوّل المصور إلى قاتل يطلب ثأره الخاص بمعزل عن أي صفقة سابقة.

وهنا تكتب المأساة آخر سطور فصل الجحيم هذا.

أب لا يريد لابنه أن يكون مثله فيعامله بجفاء (مايكل)، وأب يريد أن يكون ابنه مثله فيعامله بحب (جون روني)، وفي الحالين لا يريد أي من الولدين أن يكون صورة لأبيه.

بصعوبة وتحت تهديد والده يوافق الفتى ابن الثانية عشرة أن يحمل مسدساً لحماية نفسه يضعه والده في يده، رغم أن هذا الولد الذي تربى على قصص الكاوبوي التي نشاهده يقرأها باستمرار، والتي تشدّه إليها (نراه في الليل يقرأ مستخدماً ضوء كشاف يدوي قصة يبدو أنه غير قادر على تركها، ونراه يحمل الكتاب معه في أيام الجحيم التالية، ونراه يكتشف المسافة بين ما في كتابه من صور رجال يطلقون الرصاص والواقع الذي رآه بأم عينه، ومشهد الفتى المتكرر مع كتابه من أبلغ المشاهد التي تشير أيضاً إلى ما ستؤول إليه تربية العنف هذه، هنا تاريخ العنف (الكاوبوي) الذي يبدو بأن أمريكا لا تملك سواه وسيلة لتثقيف أطفالها حتى وإن كان يتحدث عن (شريف).

يعود ميندس هنا إلى فيلمه الجمال الأمريكي بصورة خاطفة ليكمل ما بدأه هناك، حين سرد السقوط المريع للعائلة الأمريكية في نهايات القرن العشرين بحدة جارحة. هنا يعود لفترة زمنية أبعد، كما لو أنه يعيد التذكير بأساسات انهيار (الجمال الأمريكي) ومنابعه، سواء بتراثه الدموي، أو بثقافة الدم التي تمهد لما هو أقسى.

لكن ميندس، وقد أراد أن يدين العنف، يحوِّل الطفل، كاشف السرِّ، إلى نقيض لما اكتشفه في النهاية، وهو إذ يعبرُ به الجحيم من خلال تجربة والده الدامية والحكاية المأساوية لأخيه وأمه، فإنما ليصل به عبر التجربة إلى هذه النتيجة، إذ ليس من المعقول أن يكون للمشهد الأخير في الفيلم معناه لو أن الطفل لم يحترق بنيران جهنم تلك؛ لذلك، كان من الطبيعي أن يرفض إطلاق النار على المصوِّر، رغم أنه يعرف أنه سيطلق عليه النار كما أطلق على أبيه، مما يتيح في النهاية الفرصة للأب لحماية ابنه بإطلاق النار من الخلف على القاتل.

يعتذر الولد لأبيه الذي يحتضر: لم أكن قادرا على فعل ذلك.

ويرد الأب راضيا: كنت أعرف هذا.

في مشهد من مشاهد الفيلم الأخيرة يسأل الولد أباه: هل كنت تحب بيتر أكثر مني؟

فيرد الأب: لا، ولكن بيتر كان ولداً لطيفا. ويصمت قليلا، ثم يقول ولكنني كنت أراك تحاول أن تكون شبيها لي، ولذا كنت أحاول أن أدفعك بعيدا عني.

نشير هنا أيضا إلى أن الأب والابن حملا الاسم نفسه (مايكل) وليست هذه مصادفة في فيلم مخرج لا يترك شيئا للمصادفات (يمكن الحديث عن أشياء كثيرة هنا في هذا المجال)، لقد سعى ميندس إلى تصوير ما كان عليه الآباء، ولكنه أعطى الأبناء أسماءهم الأولى، فهل في محاولة لأن ينبثق شيء مغاير من الشيء ذاته، لا شك، إنها دعوة أو حلم، لكن السؤال الذي لا بد منه: هل تحقق شيء من هذا الحلم؟

إن الجواب بالتأكيد هو: كلا. لكن صلادة الإجابة لا تحرم الفنان من أن يحلم حلمه مرتين وأكثر.

إن الفيلم حكاية أبوين أكثر منه أي شيء آخر، أبوين متقاطعين حدّ التوحّد، وفي جملة الصبي الأخيرة، ما يؤكد هذا، حين يختصر الحكاية كلها بإعادته لما قاله في بداية الفيلم، ومضيفا كلمات قليلة أخرى: مايكل سوليفان، البعض كان يقول إنه كان رجلا صالحا، والبعض كان يقول لا خير فيه، وحين يسألني أحد عن رأيي أقول: إنه أبي).

فيلم ميندس هذا، غير المكتظ بالشخصيات، كفيلمه الأول أيضاً، فيلم جميل وعميق، وإن كان ثمة ما يسجل له إضافة لهذا فهو أنه قدم لنا توم هانكس (وهو واحد من القلة الذين ينتظر المرء جديدهم) بصورة مغايرة، وقدم لنا بول نيومان في دور من أفضل أدواره، دور لا يُنسى، كما أنه نجح في تقديم صورة مغايرة للحقبة نفسها التي جالت فيها أفلام العصابات وصالت، ولم تقدِّم سوى القليل القليل من الدّسم وهي تعيد خض الماء مرة تلو أخرى.

* شاعر وروائي أردني

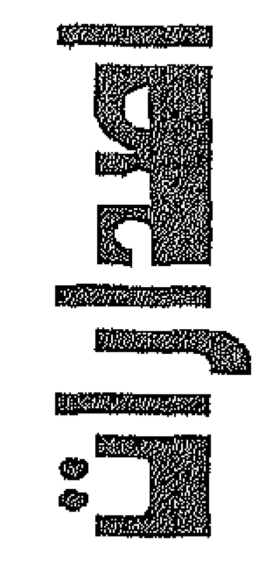
TOM HANKS
PAUL NEWMAN
JUDE LAW
ROAD TO PERDITION
FROM THE DIRECTOR OF AMERICAN BEAUTY

■ إعداد:
د.أحمد النعيمي *

«المثاقفة وتحولات المصطلح»

لـ «الدكتور زياد الزعبي»

ضمن سلسلة كتاب الشهر التي تصدر عن وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية، صدر كتاب جديد بعنوان: «المثاقفة وتحولات المصطلح: دراسات في المصطلح النقدي عند العرب».
يقع الكتاب في مئتي صفحة، ويضم مقدمة، وستة فصول، هي: من الصفر إلى الشيفرة، ثم الفلاسفة المسلمون وفن الشعر الأرسطي في دراسات المستشرقين الألمان، ثم الميتافورا الأرسطية في النقد العربي، ثم مصطلح الإحالة عند حازم القرطاجني، ثم التعجيب عند ابن سينا، وأخيراً بنية التمثيل وفاعلية التخيل.
ومؤلف هذا الكتاب الأستاذ الدكتور زياد الزعبي يعمل استاذاً للنقد الأدبي في جامعة اليرموك، وهو شخصية ثقافية وأكاديمية أردنية معروفة، وقد صدر له غير كتاب في النقد ونظرياته، ومن كتبه: «عشيات وادي اليابس: تحقيق ودراسة»، و «نص على نص»، و «رسالتان من التراث النقدي» .. وغيرها.
يذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن هذا الكتاب يحاول أن يقرأ مصطلحات نقدية عربية تولد معظمها وتشكل في سياق عمليات المثاقفة الواسعة والعميقة بين الإرث اليوناني بخاصة، والثقافة العربية في عصر ازدهارها في القرنين الثالث والرابع الهجريين، إذ جرت خلالهما واحدة من أكبر عمليات المثاقفة في التاريخ الثقافي الإنساني. وقد تمت هذه العمليات عبر الاتصال المباشر بين الثقافة العربية الاسلامية التي كانت توطد دعائم سيادتها في العالم القديم، والإرث الثقافي اليوناني بكل عناصره التي حضرت إما بصيغها وصورها الأصلية، أو عبر تجلياتها وتحولاتها في صورتها الهلنستية.
ويرى المؤلف بأن العرب قد وجهوا اهتماماً فائقاً إلى العلم والمعرفة استجابة لدوافع ايديولوجية وبراغماتية، وكانت حركة الترجمة الضخمة المنظمة التي بدأت منذ العصر الأموي، وازدهرت على نحو مدهش في القرنين الثالث والرابع الهجريين تجسيداً عملياً لهذا الاهتمام الذي كان يؤسس لحضارة كونية إنسانية لها طوابعها ملامحها الخاصة، هي الحضارة العربية الإسلامية التي تمثل إحدى أهم الحلقات المؤثرة في مسيرة الحضارة الانسانية، والتي شكلت مصدر تأثير كبيراً في الثقافات التالية.
ومما يذهب إليه صاحب «المثاقفة وتحولات المصطلح» أنه ليس ثمة ثقافة أو لغة لم تقع تحت تأثيرات لغة أو ثقافة اخرى، وهذه حال لا ترتبط بسيطرة ثقافة أو لغة على أخرى، ولكنها حالة طبيعية تتأسس على أن لا ثقافة تتكون من ذاتها بذاتها، وعلى أن لا لغة تملك استقلالية عن بقية اللغات، ولذا فإن عمليات التأثير الثقافي واللغوي المتبادلة بين الثقافات واللغات مثلت وتمثل ظاهرة إنسانية كبرى تجلت وتتجلى في حلقات الثقفات الانسانية المتعاقبة أو المتزامنة، تلك التي التقت وتحاورت وتفاعلت، وتلك التي تصادمت وتصارعت، ولكنها أيضاً تفاعلت. ولقد شكلت هذه العمليات قصة الوجود الانساني على الأرض بكل امتداداتها، وتداخلاتها، وتعقيداتها وتناقضاتها، وبكل عناصر الاختلاف والائتلاف، والانسجام والتباين فيها، لقد شكلت ما يمكن تسميته بدائرة المثاقفة .. والمثاقفة بمعنى عمليات التبادل الفكري الثقافي بين الأمم، وليس بالمعنى الامبريالي الذي يحددها بين ثقافة متفوقة وأخرى متخلفة.
ويصل المؤلف إلى أن أهم ما نحتاجه في علاقاتنا الثقافية بالآخرين هو معرفة حقيقية شاملة بما نملك ابتداء، ومعرفة غير مجتزأة بالحقل المعرفي الذي نتعامل معه في ثقافية الآخر، ودون ذلك سنبقى نعاين وجه المعرفة الغريب نستملحه مرة، ونستقبحه أخرى من غير إدراك حقيقي لمكوناته العميقة المتعددة الطبقات.
جملة القول: إن كتاب «المثاقفة وتحولات المصطلح» لمؤلفة الاستاذ الدكتور «زياد الزعبي» يضيف إلى الثقافة العربية ما هو جديد، ويناقش بعمق قضايا جوهرية في الثقافة الانسانية، كما أنه كتاب غني بمصادره ومراجعه، دقيق في توثيقه واستشهاداته.



«الدراسات الأسلوبية العربية»

لـ «الدكتور عثمان الجبر»

ضمن منشورات وزارة الثقافة في الأردن لعام ٢٠٠٧ صدر كتاب جديد بعنوان: «الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق» للدكتور عثمان مصطفى الجبر، ويأتي اصدار هذا الكتاب ضمن سلسلة كتاب الشهر التي تصدر عن الوزارة.

يقع الكتاب في (١٨٦) صفحة، ويضم مقدمة وأربعة فصول حيث جاء الفصل الأول بعنوان «الأسلوبية والأسلوب»، ووقف فيه المؤلف على نشزة الأسلوبية وميدانها ومفوهمها وأنواعها، كما تناول قضايا مثل الأسلوبية واللغة، والأسلوبية والبلاغة، والأسلوبية والنقد الأدبي، ومناهج الدراسات الأسلوبية.

وحمل الفصل الثاني عنوانين هما: دراسات عربية معاصرة، وقراءة التراث البلاغي العربي، أما الفصل الثالث فحمل ثلاثة عناوين هي: الأصالة والمعاصرة عند النقاد والأسلوبيين العرب، ثم الأسلوب عند الأسلوبيين، ثم الدعوة لتوظيف التراث البلاغي العربي عند الأسلوبيين، ثم الدعوة لتوظيف التراث البلاغي العربي عند الأسلوبيين. وفي الفصل الرابع بحث المؤلف في الأسلوبية ومحاولات التجديد، والدراسات التطبيقية العربية الأسلوبية.

وفي حديثه عن نشأة الأسلوبية يرى المؤلف بأن الأسلوبية جاءت نتيجة إحساس بضورة تطوير الدراسات النقدية والبلاغية واللغوية التي سبقت النشأة الحقيقية للأسلوبية، وتأتي مباحث اللغويات بوصفها الركيزة الأساسية لمباحث الأسلوبية الحديثة التي وُلدت على يد (فريد يناند دي سوير).

وكان الدافع القوي لظهور الأسلوبية - برأي المؤلف - هو الاهتمام بالنسيج اللغوي للعمل الفني، والتعامل مع النص نفسه، والتركيز على الصنعة الأدبية نفسها، والابتعاد عما هو خارج النص كحياة المؤلف وسيرته الذاتية، والاهتمام بالعناصر الجوهرية والداخلية للعمل الفني.

ويذهب المؤلف إلى أن ذلك كله قد حدث بسبب التطور الهائل الذي بلغته الدراسات اللغوية في القرن الماضي عندما كان المنهج التاريخي يبسط ظله على الدراسات الانسانية كلها.

ولدى تناوله للأسلوبية واللغة يذهب المؤلف إلى أن اللغة أداة اتصال أو توصيل للآخرين تُعبر عما يدور في عقل الإنسان، وتمثله في عملية توحُّد ضرورية بين العلامة اللغوية وما تشير إليه، أو بين الدال والمدلول، والنص هو أحد الأركان الأساسية للأسلوبية، ومن ثم فإن صلة الأسلوبية باللغة صلة وثيقة، فالنظرية الأسلوبية تنطلق أساساً في تحليلها للعمل الفني من بنية اللغة وتستمد معاييرها من النظرية العملية لعلم اللغة الحديث، وبذلك فإن علم اللغة هو الذي يدرس ما يُقال بينما الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد.

وفيما يتعلق بالأسلوبية والبلاغة فقد ذهب المؤلف إلى أن البلاغة العربية القديمة في عصرها الذهبي ابتداءً من القرن الثالث الهجري إلى بدايات القرن الثامن قد اهتمت بالخطب الفني دون الخطاب العادي، واهتم البلاغيون القدماء بالوسائل التعبيرية وتغاضوا عن الجوانب النفسية والاجتماعية، وقد كانت البلاغة قديمة بعلومها المختلفة هي العلم الذي استخدم اللغة وأوزانها وأدواتها لخدمة النص الأدبي - شعره ونثره - للكشف عن مقاصده، ومكامن التأثير والإثارة فيه. بيد أن البلاغة تجمدت عند حدود التعبير، ووضع مسمياته، وتصنيفها، ولم تحاول بحث العمل الأدبي بكامله، ومواطن الجمال فيه. وقد أتاح هذا التصور للأسلوبية الحديثة أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة التي سجلت عليها بعض المآخذ كالنظرة التجزيئية للنص، وانحيازها إلى الشكل دون المضمون، والاكتفاء بصياغة الخطاب الجميل واختيارها دراسة النماذج الراقية من الشعر والنثر، وعملها في حدود خصائص التعبير اللغوي للنص.

ويتحدث الكتاب عن أبرز المناهج الأسلوبية، ومنها: الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية الفردية، والأسلوبية الوظيفية، و الأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الاحصائية .. وغيرها.





«ترويض الحكاية: بصدد قراءة التراث السردي»

لـ «شرف الدين ماجدولين»

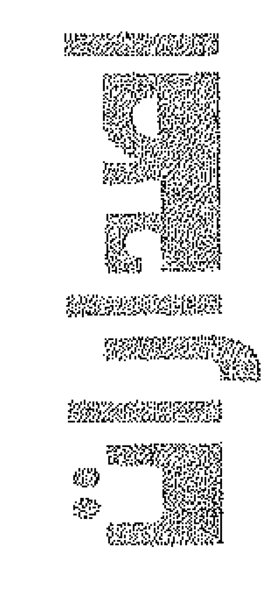
ضمن الإصدارات المشتركة بين الدار العربية للعلوم ببيروت ومنشورات الاختلاف بالجزائر، صدر مؤخراً كتاب نقدي جديد للباحث المغربي الدكتور شرف الدين ماجدولين، بعنوان: «ترويض الحكاية: بصدد قراءة التراث السردي» (١٧٠) صفحة، من الحجم المتوسط. والكتاب دراسة لمجموعة من المقترحات التحليلية المغربية للتراث السردي، ويشتمل على ستة فصول، خصص كل فصل لدراسة نموذج نقدي مفرد، وتستهدف الفصول مجتمعة بيان حدود الفعل القرائي والتصنيفي في الأعمال المقدمة، عبر تمثل آلياتها التفسيرية ووعي مرتكزاتها التأويلية، ثم النفاذ بعد ذلك إلى مقاصدها النظرية والثقافية.

ويكتسي كتاب «ترويض الحكاية»، من هذا المنطلق، بعداً وصفياً وتقييمياً في آن، حين يسعى الباحث خلاله إلى عرض المحصلات كما يستهدف مناقشة ما تقدمه من اجتهاد مفهومي، يصل المادة السردية المحللة بامتداداها الثقافي المتواتر، ويشج الوعي النظري الرافد لها بأسئلة النقد المعاصر، ومقولاته بصدد مفاهيم: «النص» و«الصورة» و«النسق الذهني» و«وظائف السرد» و«مكونات الخطاب»..

وتتوزع النماذج النقدية المطروقة في كتاب «ترويض الحكاية» بين متن نصي شديد التباين والغنى، ينتظم: «السير الشعبية» و«الرحلات» و«الأخبار» و«التراجم» و«المرويات الشفاهية مع «السيرة الشعبية» (الفصل الأول)، و «حسن بحراوي» مع «المرويات الشفاهية» (الفصل الخامس)، و «محمد مشبال» مع «النوادر» (الفصل السادس)، أو على جهة التناول الموضوعي المنفتح على الأنواع المتعددة كما هي حال عبدالفتاح كيليطو مع مكون «اللغة» (الفصل الثاني)، و «نور الدين أفاية» مع مقولة «الآخر» (الفصل الرابع)، و«فريد الزاهي» مع موضوعة «الجسد» (الفصل الثالث).

والظاهر أن الوازع الذي دفع الباحث شرف الدين ماجدولين للجمع بين كل هذه النهج القرائية في كتاب أنها تحكي كلها قصة «ترويض» تتجاوز الصفة إلى الاستيعاب التجريدي للموروث السردي، بحيث تنتهي القراءات على اختلافها إلى مجال نصي يبدو مماثلاً للنص القديم المقروء بيد أنه يجاوزه، ويعيد خلقه وتمثيله، رسم هويته من جديد، بصيغ لغوية وجمالية لا تخلو من بصمات متخيل تفاعلي لوسيط ينتمي إلى عالم «الهنا» و «الآن».

وجدير بالذكر أن الكتاب الحالي هو الثالث ضمن مؤلفات د. شرف الدين ماجدولين، بعد كتابيه «بيان شهرزاد»، (المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠١)، و «الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما» (دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦).





«في الرواية النسوية»

لـ «الدكتور ابراهيم خليل»

عن دار ورد للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر كتاب جديد بعنوان «في الرواية النسوية العربية» للدكتور ابراهيم خليل.

يقع الكتاب في (١٥٦) صفحة، ويضم مقدمة وثمانية فصول وخاتمة، أما عن فصول الكتاب فقد وقفت على بعض الأعمال الروائية للروائيات: ليلى الأطرش، وسحر خليفة وسلوى بكر، وبتول الخضيري، وغادة السمان، ورجاء نعمة، وهدية حسين، وباهية الطرابلسي، وبثينة خضر مكي.

وإذا كان الدكتور ابراهيم خليل غنياً عن التعريف بسبب بحوثه ودراساته التي لم تنقطع منذ أكثر من خمسة و ثلاثين عاماً، فإن كتابه هذا يأتي اضافة جديدة وهامة للمكتبة العربية.

يشير المؤلف في حديثه عن الأدب والنقد والنسوي إلى ثلاث روايات هي: امرأة الفصول الخمسة للكاتبة ليلى الأطرش، ورواية وصف البلبل لسلوى بكر، ومذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة . ويرى بأن ما يسوغ اختيار هذه الروايات الثلاث دون غيرها، أنها تمثل ثلاثة مستويات من الكتابة النسائية، فالأولى تتناول تجربة المرأة في الإطار العام، الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي. والثانية تتناول تجربة المرأة في إطارها الخاص، ممثلاً ببحثها عن خلاصها الفردي من حيث هي أنثى، والثالثة تتناول فيها المؤلفة ذاتها، أي انها تتجه من الخارج نحو الداخل. وقد يلتقي نموذج سحر خليفة بنموذج سلوى بكر في وصف البلبل، إلا أنه يختلف من حيث أن سلوى بكر في وصف البلبل لا تكتب عن نفسها بل عن (هاجر صفوت)؛ أم سحر خليفة في «مذكرات امرأة غير واقعية» فتكتب ذاتها في الوقت الذي تكتب فيه عن (عفاف) بطلة الرواية – السيرة.

ويرى المؤلف بأن رواية امرأة الفصول الخمسة للأطرش تمثل وثيقة احتجاج من المرأة ضد انتهازية الذكور الذين يستخدمونها وسيلة للوصول والتربع على عرش الثروة، والسلطة، والجاه.

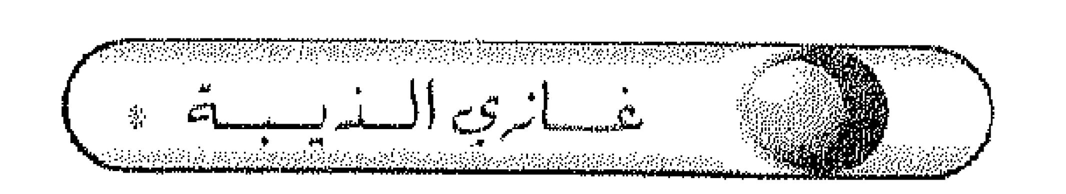
وعن حديثه عن رواية أخرى لليلى الأطرش وعنوانها «مرافىء الوهم» يرى المؤلف بأن الخطاب النسوي في هذه الرواية يكمن في نظرة الكاتبة إلى مجموعة من الرجال على أنهم يشتركون في صفات أهمها: الإقدام على الخيانة الزوجية أو خيانة المرأة التي يحب، وانعدام الذوق والأخلاق والتخلي عن المبادىء .. وبذلك فإن الرجل في هذه الرواية خائن، أو انتهازي وصولي، أو رجعي متخلف، أو عابث مستهتر بالقيم والتقاليد والأخلاق.

ويخلص المؤلف من خلال قراءته رواية (غايب) لبتول الخضيري إلى أن حوادث هذه الرواية قد حبكت حبكاً دقيقاً جيداً، وأنها عرضت مجرياتها في شيء من التقطيع الذي يستعصي على القارىء قبوله و استيعابه وتركيبه بطريقتين ، الأولى: ملء الفراغ وتعبئة الفجوات المتناثرة في أفق الحكاية، والثانية إعادة الترتيب، والتنسيق مع اللجوء إلى تقنية التخزين والاسترجاع. وهي إلى ذلك رواية حافلة بشخوص يوحدها الفضاء المكاني، والزماني، في إطار يجعل منها عائلة واحدة ، قليلاً ما يشذ عنها بعض الأفراد. وهي بما تسبره من أغوار الناس العاديين، تشدُّ القارىء شداً يجعل منها رواية جديرة بالقراءة.

وفي خاتمة الكتاب يصل المؤلف إلى أن الرواية النسوية العربية تتكرر فيها أفكار معينة تتعلق برؤية الكاتبة الأنثى لذاتها ولعلاقتها بالآخر، فهي تشعر بالتمييز الذي يخلو من العدل بين الذكر والأنثى، وأن هذا التمييز يؤثر على طفولة الأنثى فتنشأ – بسبب ذلك – طيعة، رقيقة، خجولة، أو متمردة، يفضي بها هذاالتمرد إلى التحدي، أو إلى كراهية أي شيء ، أو الرغبة في أي انحراف، معتقدة أن مساواتها بالآخر لا ينبغي أن تقف دونها خطوط حُمرٌ أو بيض .. وفي تصورها للرجل غالباً ما تراه متحجر القلب، ليس فيه موضع لرحمة أو عطف أو حنان، وهو الشرير الذي تكمن الخيانة تحت جلده، أو اللعوب المتقلب الذي يبحث عن المتعة، فإذا فرغ منها لفظ الفتاة لفظه النواة من التمر.

• كاتب واكاديمي أردني





الحرية لا تتغير

احتل خبر الكشف عن قاتل الشاعر الإسباني فيدريكو غارسيا لوركا، مساحة غير مرئية في إعلامنا العربي، وكأن السياق الذي انتسب إليه، يقف فقط عند كشف المجرم، ومن ثم التداعي باتجاه نسيانه، وتركه لأقصوصة صحفية، تمدنا بمعلومة اشتغل عليها باحث إيرلندي يدعى إيان جبسون لسنوات طويلة، ولا ندري كم من السنوات أرهق نفسه ليصل بعد سبعين عاما من مقتل لوركا إلى قاتله، فهل جاء هذا الجهد العنيد، لينال فتور صحفنا التي باتت تعمل بكد من أجل تغييبنا عن العالم، ودون أن يحمل في طياته استقراء عميقا، لمعنى قتل شاعر عظيم كان متعاطفا معنا، وتردُّ بعض البحوث التاريخية أصوله للموريسكيين، الذين اضطهدوا أيام استشراء جرائم الكنيسة، التي ما زالت محاكم التفتيش اختراعها المرعب، وصمة عار في جبين البشرية، غير أن ثمة اعتبارا أعلى من كل ذلك، يجعل من الكشف عن قاتل لوركا، حالة استثنائية، فلوركا الذي لم يتوقف طيلة نبضه، عن النضال ضد القمع والدكتاتورية والفاشيستية، تشرب بالدفاع عن الفقراء والمضطهدين، فكان حين نال شهرته كشاعر وفنان، أن حافظ على انحيازه للمضطهدين أينما كانوا.

صحيح أن مبدعين عربا كثرا أزهقت أرواحهم لمناداتهم بالحرية والديموقراطية، وأنهم يستحقون اعتناءنا، وفضح قتلتهم دون خوف، لكننا لن نضطر كجيبسون للبحث عنهم، فنحن رأينا الدم يسيل من أيديهم الملوثة، غير أننا بانتظار زمن تعلن فيه أسماء المجرمين، وتدعى الحرية إلى معاقبتهم، وقبل قدومه، نتمنى ألا تنسى جرائمهم.

قتل لوركا الشاعر الذي لا يُعرف قبره إلى اليوم، لضغينة في قلب سياسي فاشل، كره رؤية مبدع، احتل مكانة رفيعة في عالمنا، وحظي بشهرة لم يحققها إلا لصدق ونبل ما أبدع، فالمبدع الحر، يحفر اسمه في الوجدان الجمعي، ويصوغ حركة المجتمعات باتجاه الحرية، ويرقّي روحها، ويُصعدها إلى ذرى المجد، ولا سواه يمكنه المكوث في ذاكرة البشر.

كان القاتل على دراية بهذا كله، مدرك لما يمتلكه الشاعر، وذات مقال اعتقدت أن وشاية شاعر تافه هي التي أودت بلوركا، محتميا بما قد تحيله الفكرة من معنى، فكرة أن المبدع الحقيقي، يحاط بوشاة من نوعه ذاته، يكمنون له، ويتحيّنون فرصة للانقضاض عليه، وحتى قتله، بسبب الغيرة والحقد من تفوقه، لكن حقيقة جاءت على غير ما اعتقدت وقالت ان وشاية سياسي فاشل هي السبب في مقتل لوركا، والشاعر والسياسي الفاشلين لا يختلف تصنيفهما هنا.

يذكرنا قاتل شاعرنا، بكثير ممن يعيشون بيننا، من ناقلي "البواريد " من كتف إلى آخر، دون أن تهتز شعرة ضمير فيهم، فمن مناصر للديموقراطية إلى مناصر للفاشية والقمع، ومن سياسي يسعى إلى تحقيق مكسب آني، إلى مجرم يريد ان يقوض كل إشراقة حرية في حياة البشر، تنعتق فيها روح شاعر، تتغنى الشعوب بقصائده المكتوبة بدم الحرية ورشاقة الجمال والحياة.

ولأننا ننسى أننا نتطلع للحرية . ربما . ونخاف نبش قبور شهدائنا، خفنا أن يعلّق خبر الكشف عن قاتل لوركا في الأذهان، فمنحناه مساحة تغطى براحة طفل، عارفين بأننا سنحتاج لأكثر من سبعين سنة، كي نعلن أسماء قتلتنا وقتلة مبدعينا.

غنى لوركا لكل شيء حلو، وجمّل حياة البسطاء والفقراء والمضطهدين، وما زالت قصائده تصدح في شوارع المدن والقرى والبلدات الإسبانية والدول التي احتلها الإسبان، لأنه كان منشغلا بالناس وبالحرية كاملة، ولم ينبع انتماؤه لكل هذا من كونه حامل بارودة جهة هنا أو هناك، كان مع الإنسان في طلاقته، ومع حريته المسكونة بالحب والشعر والنقاء.

شكرا لجيبسون، الذي لم يفتر طيلة سنوات على ما جاء في الخبر، وهو يبحث عن قاتل لوركا، ففي مغزى جَلَده في البحث، ما يحمل دعوة لاستقصاء قتلة الشعراء والمبدعين، في أي وقت، ودون كلل وخوف، لأن الزمن يتغير، لكن الحرية والحياة حق لنا، وهي لن تتغير.

---

* كاتب وشاعر أردني

Ghazi65_1@hotmail.com

